RASSEGNA IBERISTICA

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777



Vol. 41 – Num. 109
Giugno 2018

Edizioni
Ca'Foscari

Rassegna iberistica

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246
30123 Venezia
http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/rassegna-iberistica/

Rassegna iberistica
Rivista semestrale

Direzione e redazione Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, Univeristà Ca’ Foscari Venezia Ca’ Bernardo, Dorsoduro 3199 | 30123 Venezia, Italia | rassegna.iberistica@unive.it

Editore Edizioni Ca’ Foscari - Digital Publishing | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

Stampa Logo srl, via Marco Polo 8, 35010 Bogoricco (PD)



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca’ Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della rivista. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca’ Foscari.
Scientific certification of the works published by Edizioni Ca’ Foscari - Digital Publishing: all articles published in this issue have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the journal. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca’ Foscari.

Rassegna iberistica
Vol. 41 – Num. 109 – Giugno 2018

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Sommario

ARTICOLI

URL http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/rassegna-iberistica/2018/109/
DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2018/10



NOTE

RECENSIONI

Articoli

Rassegna iberistica
Vol. 41 – Num. 109 – Giugno 2018

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Autores españoles en los escritos de Kalmi Baruh

Cecilia Prenz
(Università degli Studi di Trieste, Italia)

Abstract This paper focuses on the intellectual work of the Sephardic Spanish philologist Kalmi Baruh, considered the father of Spanish studies in Yugoslavia. His studies on the Judeo-Spanish language and Spanish literature are analysed within the issues concerning the Sephardi community in the Bosnian context between the two wars. More specifically, the focus is on Kalmi Baruh's essays on Ortega y Gasset, whose philosophical thought is important for Baruh own critical reflections. He also writes on Lope de Vega, Calderón de la Barca and Miguel de Unamuno.

Keywords Kalmi Baruh. Hispanic studies. Language and Literature of the Bosnian Sephardic community.

Considerado el iniciador de los estudios hispánicos entre los eslavos del sur, el filólogo bosnio Kalmi Baruh abarcó en sus estudios un amplio espectro de temas que van desde la lengua y la literatura de los judíos españoles de Bosnia, así como de la literatura española, en particular de los romanceros y de autores contemporáneos, hasta tocar aspectos como la economía y la política en dicho ámbito, además de su labor como traductor. El trabajo realizado por Kalmi Baruh es uno de los efectos que produjo a largo término la visita del senador Ángel Pulido a comienzos de siglo XX en el territorio bosnio. La publicación de *Españoles sin patria y la raza sefardí* de este último y las reflexiones que indujo en España y en el Oriente del Mediterráneo hicieron sentir mayormente sus ecos también en Bosnia. Kalmi Baruh fue, en los años entre las dos Guerras, un intelectual partícipe de los debates en torno a la cuestión sefardí. Su mayor contribución científica fue, sin duda, su obra relacionada con la lengua y la literatura de los judíos españoles de Bosnia. Pero también son dignos de apreciación sus trabajos sobre la literatura española, sea del Siglo de Oro, sea de sus contemporáneos.

Como corresponde a su condición de pionero, en sus trabajos sobre esta última se muestra como un difusor necesario de una literatura apenas conocida en su medio, sin escatimar, aquí y allá, algunos juicios críticos que aclaran el panorama al lector de lengua serbocroata, en la cual escribió gran parte de sus obras.

En vida del autor, su rica y polifacética obra fue publicada en la prensa periódica más significativa de la época. La parte más importante de dicha obra fue recopilada, más tarde, en 1952, con el título *Eseji i članci iz*

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2018/109/001
Submitted: 2017-06-15 | Accepted: 2018-03-14

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

španske književnosti (Ensayos y artículos de literatura española; trad. del Autor) y, en 1972, con el título *Izabrana djela* (Obras escogidas; trad. del Autor). Estas, junto con la reciente traducción inglesa editada por K. Vidaković Petrov y A. Nikolić, *Selected Works on Sephardic and Other Jewish Topics* (Baruh 2005), nos permiten tratar de manera unitaria los múltiples aspectos que abarca la obra del autor. A su vez, las mismas nos permiten demarcar a los autores españoles que Baruh evoca y cuyos pensamientos en algunos casos comparte, también teniendo en cuenta las varias problemáticas que atañen, entre las dos guerras, a la cuestión sefardí en Bosnia. Baruh escribe sobre España y su literatura con la mente puesta en las coyunturas culturales de Bosnia y en particular sobre la situación y las posibilidades de la comunidad sefardí en ese contexto.

> Following World War I, Bosnia-Herzegovina became part of the Yugoslav state, established in 1918 as the 'Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes'. The reintegration of the Balkans into the European fold and the development of modern Balkan states created a new and fertile intellectual environment in which the Sephardim sought to redefine their cultural identity. This was a crucial chapter in Sephardic history in the Balkans in which Kalmi Baruch played an outstanding role. (Vidaković Petrov 2005, iv)

En 1924, Baruh se encuentra entre los intelectuales que fundan el periódico *Jevrejski život* (La vida judía) donde publica un texto programático y de fundamental importancia en el ámbito más amplio de las reflexiones sobre la lengua judeoespañola como base de la identidad cultural de los sefardíes: «Muestras publikaciones en espanjol» (Vidaković Petrov 1990, 63). Como lo indica el mismo título, el artículo se focalizaba en la creciente necesidad de los sefardíes de escribir y publicar en la propia lengua, no solo para fijar en la escritura la rica literatura oral, sino también para acercar a la comunidad al debate crítico que llevaban adelante algunos intelectuales. La lengua se convertía así, no solo en un medio de comunicación, sino también en una poderosa arma política para cambiar las condiciones socio-económicas de la comunidad, pero también con la mirada puesta en el contexto mayor de Bosnia. Krinka Vidaković señala que «svaki intelektualac koji želi da radi na društvenoj i kulturnoj emancipaciji Sefarda mora pisati na tom jeziku» (todo intelectual que quiere comprometerse con la emancipación social y cultural de los sefardíes tiene que escribir en esa lengua; trad. del Autor) (Vidaković Petrov 1990, 62).

> Međutim, polazeći upravo od tog stava i od potrebe da rade na emancipaciji sefardske mase, svi oni su koristili taj jezik – ne sa umetničkim, već sa prosvetiteljskim ciljevima – jer mnogi Sefardi čak i u to vreme drugi jezik nisu ni znali. Drugi cilj koji su ovi ljudi sebi postavili bio je: prikupljanje usmene tradicije na jevrejsko-španskom, da bi se makar nešto do te

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

> građe spaslo od zaborava, kao istorijski dokument i materijal za naučna istraživanja. (Vidaković Petrov 1990, 62)
>
> Partiendo propiamente de esta actitud y de la necesidad de trabajar en la emancipación de la masa sefardí, todos ellos utilizaban esa lengua – no con objetivos artísticos sino educativos – porque muchos sefardíes, incluso, no conocían otra lengua en aquel tiempo. El segundo objetivo que se propusieron fue: la recopilación de la tradición oral en judeoespañol, para que algo de ese material se salvara del olvido, como documento histórico y material para investigaciones científicas. (trad. del Autor)

En el mencionado artículo «Muestras publikaciones en espanjol», Kalmi Baruh especifica, con respecto a la lengua, que la redacción del periódico había optado por escribir con el alfabeto latino. Los periódicos editaron, pues, sus notas en serbocroata y judeoespañol abandonando el uso de la escritura *rashi* que era habitual en otros periódicos sefardíes que seguían la tradición secular de escribir en aljamiado. Esta innovación de la escritura fonética contribuyó a una creciente alfabetización y, por ende, a una creciente concientización de la comunidad acerca de sus problemas y de la condición particular de los sefardíes en el contexto bosnio.

Más tarde, en una disertación del 1930 cuyo título es *Jezik i umotvorine sefardskih jevreja* (Lengua y proverbios de los Judíos sefarditas; trad. del Autor) Baruh reflexiona sobre la componente oriental en el carácter de España: «je upravo taj vrlo jaki orijentalni elemenat ono što cini privlacnom i po cemu se ona i razlikuje od ostalih romanskih zemalja» (justamente es ese elemento oriental tan fuerte que la rinde atractiva y que la distingue de los otros países de lenguas romances; trad. del Autor) (1972, 289). Encuentra así puntos de unión entre los españoles y los sefardíes de Bosnia: «I vjerujte da naš, odovud iz Levanta, posve razumije i osjeca španski ambijent» (Y créanme que nuestro ser de aquí, desde el Levante, completamente entiende y siente el ambiente español; trad. del Autor) (1972, 289). La disertación había tenido lugar en el club judío de Sarajevo en 1930 y anticipaba una velada dedicada a las costumbres del mundo sefardí. En la misma, Baruh destacaba la importancia asumida por el trabajo de Ramón Menéndez Pidal sobre el Romancero judeo-español y afirmaba que «smo mi Jevreji došli u Španiju prije Zapadnih Gota i Maura, tih dvaju faktora koji su položili osnove španskoj kulturi, i da smo, prema tome, bili tamo više od hiljadu godina» (nosotros, los judíos llegamos a España antes de los Godos y de los Moros, esos dos factores que crearon las bases de la cultura española, y nosotros estábamos allí más de mil años antes; trad. del Autor) (Baruh 1972, 280). Concluía su reflexión destacando que esa era una de las causas por la que los sefardíes habían conservado con tanta resistencia durante cuatro siglos el patrimonio literario oral que era el motivo fundamental de ese encuentro. En sus

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

textos y en el artículo «Španija u doba Majmonidesovo» (España en la época de Maimónides; Baruh 1972, 25-35) del 1935 Baruh destacaba la idea, más tarde sistematizada y fundamentada por Américo Castro en *España en su historia* (1948), sobre el pasado pluricultural del país. Más de una vez utiliza en sus escritos el paradigma de las tres culturas para enfrentar aspectos histórico-literarios referidos a España.

Por una parte destacaba que los judíos eran una parte integrante y fundadora de la cultura española mientras que, por la otra y al mismo tiempo, subrayaba que los sefardíes en los nuevos territorios habían introducido una nueva cultura que se integraba en una convivencia con las demás. En la introducción al ensayo *La mužer sefardi de Bosna*, Laura Papo Bohoreta, comprometida como el mismo Baruh con la causa sefardí de Bosnia escribe: la república «mos avre sus puertas, mos konvida a fondar hogares» (2005, 42) sin embargo, el pueblo sefardí de Bosnia, como rama del árbol ibérico, ha sentado ya sus raíces y los «arvoles viežos ke nose trasplanten» (42) destacando así la especificidad de su pueblo.

Kalmi Baruh, orientó sus intereses hacia la investigación del patrimonio cultural sefardí aunque ésta no fue su única preocupación.

> Baruch's efforts were focused on two goals. One was the preservation, research and development of the Sephardic cultural heritage. The other had to do with the effects of the breakdown of isolation: modernization, emancipation, and integration into the intellectual and cultural mainstream of Yugoslavia as part of the European family of nations. (Vidaković Petrov 2005, vi)

> En este sentido el pensamiento de Ortega y Gasset aparece reiteradas veces mencionado en los artículos del autor. Destaca su pensamiento independiente y europeo por la forma sistemática de exponer los pensamientos y cita la temprana afirmación de José Ortega y Gasset hecha en «Faro» en 1908 que decía: «Mi liberalismo lo exige: me importa más Europa que España, y España sólo me importa si integra espiritualmente Europa». (Baruh 1972, 157)

En un período posterior, después de haber consolidado sus estudios filológicos sobre el judeo-español, Baruh escribe algunos textos sobre la literatura y la cultura españolas. Le interesan, sobre todo, dos períodos que coinciden con el esplendor histórico, por una parte, y con la decadencia por otra: el Siglo de Oro y la generación del '98, respectivamente. De este último periodo Baruh se detiene en la obra de Unamuno.

Previene desde el comienzo de su trabajo acerca de la dificultad de caracterizar una obra voluminosa que exhibe una «jedinstvena ideološka dokumentacija» (Baruh 1972, 188) (singular documentación ideológica; trad. del Autor) y una multitud de cuestiones, como la de Unamuno, que,

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

sea en sus ensayos, sea en sus versos, desarrolla un mismo círculo de ideas. Baruh no comparte la filosofía de Unamuno, pero sí la honestidad y las intenciones que la animan. Le concede el lugar de representar un momento de ruptura después de años de anquilosamiento cultural de España.

A juzgar por los temas que trata, Baruh espera descubrir al filósofo o al teólogo, pero considera que, ni por la metodología de sus escritos, ni por las preocupaciones que lo animan, él no es ni uno ni lo otro.

Filósofo o teólogo, Unamuno es, para Baruh, fundamentalmente un poeta y aquí no hace más que reforzar lo que, por otra parte, el propio escritor admitía. En su impresión de lectura, Baruh observa que, tanto sus ensayos como sus obras de ficción, conducen, finalmente, a la poesía y se identifican con ella. Por un lado, transmite esta idea diciendo que su prosa es solo una forma con la que reviste sus consideraciones que, son, en sí mismas poéticas, mientras que, por otro, atribuye esta poeticidad a algunos aspectos – estructurales y emotivos – como el hecho de plantear con claridad el problema, desarrollarlo con brillo lingüístico, llevarlo a un límite, siempre peligroso, para sus tesis. Al mismo tiempo que exalta como hecho poético las ideas de Unamuno, Baruh le objeta el no regular las cuentas con sus argumentos y sus recursos lingüísticos en el terreno de la serena reflexión.

> Iznenadno osetite kako podiže ton svojoj dikciji i kako prenosi dijalog (rado vodi dijalog sa čitaocem, ukoliko esej nije pisan u formi dijaloga) u oblast vizije koju traži, bori se oko nje, nošen strasnim temperamentom, pomognut snažnom maštu i rečiju, da bi zatim počeo da ponire u samog sebe i vrši ‘autohirurgijo’, kako na kraju svoga dela naziva svoj književni rad; najzad se sve misli njegove, sva razmatranja sliju u ustreptalu molitvu za spas vere u ličnu besmrtnost”. (1972, 188-9)

> Inesperadamente ustedes sienten cómo él va aumentando el tono de su dicción, y cómo transporta el diálogo (con gusto entabla un diálogo con el lector, cuando el ensayo no está escrito en forma de diálogo) al terreno de la visión que busca, lucha por ella, llevado por un apasionado temperamento, ayudado por una fuerte imaginación y palabra, para luego comenzar a desenrollarla en sí mismo para ejecutar así la ‘autocirujía’, como él mismo denomina a su obra literaria; al final, todos sus pensamientos, todas sus consideraciones se vuelcan en una flameante oración para la salvación de la fe en la inmortalidad personal. (trad. del Autor)

Después de señalar que, tanto en la prosa como la poesía de Unamuno, encontramos los mismos temas, y las mismas inquietudes, Baruh cita algunos ejemplos que de alguna forma constituyen un procedimiento poético: cuando canta a Castilla convierte a esta en un escenario desde el cual habla con Dios y transfigura, así, el paisaje en una idea religiosa al

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

igual que sucede con su ensayo sobre dicha provincia que considera como la madre de España y el hogar del catolicismo español.

La fuerte personalidad poética de Unamuno, en un tiempo en que en España se sentía la influencia de Rubén Darío, al que Baruh denomina poeta euro-occidental de origen nicaragüense, le permitió oponerse a los nuevos dictados y seguir su camino personal. Al referirse a Darío, Baruh atribuye su influencia, sobre todo, en el aspecto formal de la creación lírica a la que Unamuno ha evitado y cita este consejo del poeta vasco:

> No te cuides en exceso del ropaje,
> De escultor y no de sastre es tu tarea. (Baruh 1972, 189)

Debemos tener presente que, en ese tiempo de iniciación, de manera sistemática, de los estudios hispánicos en Yugoslavia, la tarea de Baruh era, fundamentalmente, la del difusor y la del pedagogo. Así como sus escritos sobre el judeo-español de Bosnia revelan su sólida formación filológica y su metodología científica, sus artículos sobre la literatura española en general son de un carácter más deliberadamente informativo, no exentos, aquí y allá, de alguna observación crítica. Dijimos que Kalmi Baruh se movía en las líneas que marcan, de una parte, el esplendor de la España de la Época Moderna y, de la otra, su decadencia con la pérdida de la última de sus colonias en América. La figura de Unamuno le permite tender un puente entre las dos al recordar que las preocupaciones religiosas, la búsqueda interior de sí mismo y el misticismo, la misericordia, reflejados también en el trabajo cotidiano de las obras religiosas, durante el período clásico, están presentes en la vida y la literatura del escritor vasco.

Al señalar la «plodnost i visokuh kvaliteta» (fertilidad y alta cualidad; trad del Autor) de la obra de Unamuno, Baruh juzga que, sin embargo, la misma no ejerce la «misiju kakvu bi smo mogli» očekivati (misión que esperaríamos; trad. del Autor) en la vida espiritual de España (1972, 191). Baruh atribuye esta falta al hecho de que

> Njegovo krajne individualističko shvatanje duhovnih i socijalnih pitanja sadašnjice izaziva isto toliko nepoverenje u konservativnom delu španskih intelektualaca kao i kod onih koji misle da malo vredi stalna streptia za spas i besmertnost duše, ako se pre toga ne raščisti sa dotrajanim vekovnim ustanovama i ne postavi špansko društvo na druge osnove. Niti je on dao orijentaciju za filosofku spekulaciju u modernoj Španiji, niti se oseća naročito jak njegov uticaj na savremenu špansku književnost. (1972, 191)

> Su extrema concepción individualista de los problemas espirituales y sociales de la actualidad provoca del mismo modo la desconfianza de la parte conservadora de los intelectuales como de aquellos que

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

> piensan que vale poco la permanente ansiedad para la salvación y la inmortalidad del alma, si antes no se regulan las cuentas con las centenarias instituciones y no se plantea la sociedad española sobre nuevas bases. Ni él ha dado una orientación a la especulación filosófica en la España moderna, ni se siente como particularmente fuerte su influencia en la literatura contemporánea española. (trad. del Autor)

Baruh concluye que es debido a esta indiferencia o rechazo de su ideología que, Unamuno, fiel a sí mismo, se lamente de que «u Španiji ne može da se nađe ni šaka ljudi sa kojima bi poveo rat za oslobođenje groba Don Kihotovog» (1972, 191) (en España no pueda encontrarse ni un puñado de hombres con los cuales llevar adelante una guerra de cruzada para liberar el sepulcro de don Quijote; trad. del Autor).

El trabajo sobre Ortega y Gasset, Baruh lo redacta seis años antes del que escribirá sobre Unamuno. A este último ya lo había citado en ensayos anteriores de carácter general. Pero resulta evidente que lo juzgaba necesario para una mejor aproximación a las nuevas ideas aportadas por Ortega. El interés por éste último no se desliga de su pensamiento acerca de la realidad bosníaca. Baruh transmite algunas ideas orteguianas que no van dirigidas exclusivamente al lector español, sino también al público que lo leerá en serbocroata.

Comienza su trabajo con una anécdota instructiva. Alude a que el hombre español se lamenta de que los extranjeros suelen confundir España con un museo abierto. Les interesa cuanto hay de exótico y de artístico, deleitarse con lo que ven, sumergirse en el pasado, a través de sus monumentos y de otras referencias culturales, dentro y fuera de museos y bibliotecas. En fin, ver las cosas que, alguna vez, estuvieron en vida. A este mismo español, le resulta extraño, el visitante que ve la vida que bulle, con sus verdades y contradicciones político-económicas y sociales, en fin que «posmatra Španiju kao živ evropski organizam» (Baruh 1972, 155) (observa a España como un organismo europeo vivo; trad. del Autor).

Los dos siglos que transcurren entre la época del esplendor y la de la decadencia, son un tiempo de pasividad histórica que, según refiere Baruh, se ha extendido también, en el fondo, a los últimos tres decenios que preceden a la generación del ’98 y que los escritores la sufren como una sobrecarga. Baruh cita a Valera y a Emilia Pardo Bazán, como los primeros en alertar sobre las insatisfacciones de su tiempo.

La pérdida de Cuba y Filipinas constituyó un punto final y, al mismo tiempo, abrió una nueva posibilidad para reaccionar frente a esta pasividad y plantear el debate sobre el futuro de España. Así la generación del ’98, cada cual con sus propias características, se aúna en una intención común, que no es otra que la de reconstruir España: Unamuno invocando las reservas morales subyacentes en el pueblo y que remiten a místicos y escritores de la época clásica; Baroja, idealizando toda acción que arrasa

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

con lo viejo; Azorín, recreando una épica cotidiana, reviviendo el amor por el paisaje natural, las cosas simples de la vida provinciana.

Con otras características, bien diferentes, aparecerá Ortega, quien a sus apenas veinte años enviará una carta a Unamuno señalando sus diferencias con el escritor vasco, diciéndole que no lo convence el misticismo que, de tanto en tanto, penetra en su pensamiento y que los nuevos tiempos exigen una mirada al futuro y no al pasado, basada en conocimiento y hechos objetivos. Baruh subraya la independencia y novedad de sus ideas, su condición de verdadero europeo, sea por su formación cultural, sea por el carácter sistemático así como por su metodología en la exposición de sus ideas. Ve en ello un elemento fundamental de ruptura. Mientras los escritores mencionados anteriormente están preocupados, sobre todo, por la cuestión nacional, a Ortega le preocupa más Europa que España, y esta en cuanto integrada espiritualmente en aquella.

Baruh subraya una idea de Ortega, muy cara también a la suya: el hecho fundamental de que España es producto de una fusión entre grupos de diferente proveniencia y que esta fusión ha permitido una convivencia pacífica basada en un proyecto común y solidario, sin que estos grupos perdieran su propia cultura. Baruh comparte la idea de que el proceso de descomposición hay que buscarlo en las aspiraciones político-económicas regionalistas, en un momento en que el centro ya no es capaz de mantener la unidad. Paralelamente a estas, surgen también las aspiraciones culturales, en las que suele respirarse un aire de patriotismo romántico. Remite al caso de Cataluña, donde se revive el interés por la poesía popular y algunos escritores cambian el español por el catalán en sus trabajos. Una concepción extremista de este revivir, preñada de una mentalidad que reivindica la componente étnica, conduce a una ideología nacionalista, de la cual tanto Ortega como Baruh se desligan. Algunas aserciones de este último resultarán proféticas para su propio país; no otro que las aspiraciones nacionalistas, son las que, seis decenios después, llevarán a la fractura política y cultural de Yugoslavia.

Baruh desarrolla la idea central de Ortega, de un Estado regido por una selecta minoría moral e intelectual, capacitada para dirigir a las diferentes componentes, en las que prevalece la idea de que están relacionadas entre sí y que cada una puede lograr su desarrollo solo en los marcos de una comunidad estatal más amplia. De ahí que Baruh comparta el rechazo a los pronunciamientos tan en boga entonces de parte de algunos grupos aislados.

En esta concepción de la idea política de Ortega, y para acentuar la significación de la masa a lo largo de la historia, Baruh comparte los conceptos acerca de la importancia que ha tenido en España, tanto el arte popular anónima, como el hecho de que en las creaciones de los grandes escritores abundan elementos de la poesía popular, de lo cual constituye un ejemplo clásico Lope de Vega. Es la ausencia de esa selecta minoría la causa de esa decadencia y pasividad histórica secular la que aqueja a España.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Baruh concluye que, lejos de una mirada pesimista sobre la historia y la realidad de su tiempo, la crítica orteguiana quiere poner las cosas en su lugar y, ajeno a toda retórica que conlleve la idealización del pasado, plantea la necesidad de debatir sobre nuevas bases y con nuevos instrumentos la reconstrucción nacional de España.

En 1934, el autor bosnio publicó dos trabajos dedicados, respectivamente, a Lope de Vega y Calderón de la Barca. De dichos trabajos es interesante ver cómo el autor presenta la obra de los dramaturgos españoles, la jerarquización de algunos elementos, la selección de los textos que comenta, sus puntos de vista. Se trata de dos trabajos, sin notas a pie de página, lo cual parece indicar que, a parte de algunos datos generales, Baruh ha querido volcar, simplemente, sus impresiones de lectura de algunas obras de los dos autores.

En su presentación – de esto se trata – destaca algunas características de Lope que guardan relación con algunas ideas del propio Baruh que podrían formar parte de su misma concepción del teatro en general. Le interesa el que Lope haya teatralizado un verdadero muestrario de tipos de la sociedad de su tiempo presentándolos de un modo directo, con sus peculiaridades y sus falencias, que los hacen fácilmente reconocibles. En sus dramas están presentes muchos elementos de la historia española, reales o legendarios, por una parte, y de la realidad de su tiempo, por otra. Así mismo el naciente teatro bosnio en lengua judeoespañola presentaba a los personajes tipo que caracterizaban a la comunidad sefardí. Destaca que Lope, de algún modo, transfigura la historia nacional idealizándola. Aquí debemos anotar que esta última aserción, bastante común, adquiere, sin embargo, en Baruh una dimensión particular y el carácter de un juicio de valor. Baruh ha mostrado siempre una fuerte inclinación a analizar la realidad partiendo de las condiciones objetivas de la misma. Al reconocer la legitimidad literaria de esta dualidad entre la realidad idealizada y la objetiva, destaca su impresión de que las mismas no se impregnan y corren por vías separadas en el teatro lopesco. Baruh considera que, no obstante,

> iz tako raznorodnih elemenata, Lope je stvorio scensko delo, komedija u tri čina, koja, kao što je poznato, predstavlja un španskoj književnosti svako dramnsko delo, bez obzira na srečan ili nesrečan ishod radnje i sudbina junaka. (1972, 85)

> de estos diversos elementos, Lope ha construido una obra escénica, la comedia en tres actos, que, como es conocido, representa en la literatura española toda obra dramática, sin consideración al final feliz o desgraciado de la acción y al destino del protagonista. (trad. del Autor)

Baruh muestra cómo la dualidad entre la historia idealizada y la real está presente también en la caracterización de las figuras dramáticas y

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

para ello relaciona aquí a los personajes de Lope con los del Romancero, que constituía una de sus lecturas preferidas. Baruh recuerda que el protagonista de muchas comedias es algún representante de la nobleza española, idealizado con las mayores virtudes y valores, tal como aparecen los héroes del Romancero. Subraya, como la más alta de las virtudes, el sentimiento del honor («o mejor dicho el Concepto del honor», como destaca Baruh 1972, 86) que constituye, para él, una verdadera doctrina y un estímulo para el comportamiento y la acción de los héroes, por igual del Romancero y de los personajes de Lope. Este sentimiento, recalca Baruh, es atribuido, en primer lugar, a un noble cristiano, circunstancia que Baruh considera

> plod je vekovnih borbi izmedju hrišćana i muslimana en la península pirenaica. Medjutim, pobednici, ujedinjeni, zaboravili su da je španska i španska cultura postala i bogatila se mešanjem rasa. (1972, 86)

> es fruto de los siglos de lucha entre cristianos y musulmanes en la península pirineica. Sin embargo, los vencedores, unidos, olvidaron que el Estado español y la cultura española nació y se enriqueció con la mezcla de razas. (trad. del Autor)

Y recuerda:

> Ĉistota krvi bio je najveći ponos Španaca, i samo oni koji su tu čistotu mogli dokazati smeli su da pretenduju na visoka mesta državne uprave. (1972, 86)

> La pureza de la sangre era el mayor orgullo de España y solo los que podían demostrar esta pureza podían pretender ascender a los altos cargos de la administración del Estado. (trad. del Autor)

Aquí el autor reflexiona sobre el concepto de una supuesta pureza de la sangre, concepto que él obviamente negaba, así como negaba la supuesta pureza de toda la lengua. Con respecto a este último, Baruh sabía bien, por sus investigaciones sobre el judeoespañol de Bosnia, que la lengua que él estaba estudiando estaba contaminada, y esto no solo por las interferencias del espacio circundante sino también por los cambios naturales que, con el tiempo, sufre toda lengua en el uso cotidiano, además de otros factores. Recuerda Baruh que de la pureza de sangre no se jactaban solo los hidalgos. También las capas más bajas de la sociedad decían enorgullecerse de que, a pesar de su humilde origen, podían ostentar su sangre pura no contaminada con la sangre hebrea o mora.

Con no disimulada prudencia, Baruh se anima a cuestionar, con los instrumentos críticos de su tiempo, que en la obra de Lope hay «nešto

tipizirano, ima izveznih shematizam loica i scena» (1972, 96) (algo tipificado, un cierto esquematismo de personajes y escenas; trad. del Autor), juzga de un modo didáctico a sus personajes afirmando que

> nisu ni obrasci visokog morala, ni figure koje bi bile idealne po svom savršenstvo ili ma po kojoj svojoj ljudskoj osobini. Oni su strasni, bučni, impulsivni, ne strpljivi, oni govore lirskim jezikom svog autora. (1972, 96)

> no son ejemplo de alta moral, ni figuras que puedan resultar ideales por su perfección, ni por alguna personal característica humana. Son apasionados, ruidosos, impulsivos, impacientes, ellos hablan el lenguaje lírico de su autor. (trad. del Autor)

Entre los textos que Baruh dedica al drama figura también un artículo sobre Calderón de la Barca (1972, 112-128), que junto con el consagrado Lope, son los que Baruh señala para ejemplificar el Siglo de Oro. Si bien Calderón se sirve de la tradición que le deja Lope que, entre otros aspectos, incluye el haber amoldado el gusto del público, Baruh subraya su presencia en el panorama teatral como un fenómeno absolutamente nuevo y original, que «obeležava najvišu tačku u idejnom i estetskom razvitku španske klasične drame» (1972, 112) (marca el punto más alto en la evolución estética y de las ideas del drama clásico español; trad. del Autor).

Baruh lo presenta en sus dos facetas, aparentemente contradictorias o, quizás complementarias. Por un lado, como un hombre retirado, proclive a la vida interior y a penetrar también en los problemas interiores que acucian a sus personajes; por otro, como un hombre que había sabido ganarse la simpatía de la Corte – favor por el cual había luchado en vano Lope – circunstancia que le permitió pasar su vida sin sobresaltos.

Después de reseñar las líneas y méritos fundamentales de algunas piezas (*El médico de su honra*, *El alcalde de Zalamea*, *La vida es sueño*, *La devoción de la cruz*, *El mágico prodigioso*, *El príncipe constante*), a Baruh le interesa destacar la importancia de la construcción del monólogo considerado por él como «barokni stupovi nekih španskih katedrala» (1972, 125) (columnas portantes de algunas catedrales españolas, trad. del Autor).

A finales de la década del ’20 Kalmi Baruh transcurre un periodo de estudio en Madrid donde colabora con la *Revista de Filología Española* y con *La Gaceta Literaria*. Como mencionamos al comienzo, durante y después de la estadía en Madrid se intensifica su labor como traductor y divulgador de la cultura y literatura españolas. Traduce, pues, al serbocroata a narradores

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

y poetas españoles e hispanoamericanos.[1] Conoce y mantiene relaciones con Ernesto Giménez Caballero quien le hará en 1928 una entrevista en *La Gaceta Literaria* (1928, 4). En la misma, Baruh habla de su formación como filólogo, se detiene en las relaciones hispano-yugoslavas, lamentando su escasez – no obstante existan algunas traducciones del Quijote, Calderón haya sido representado y algunos autores contemporáneos sean conocidos como Baroja, Benavente, Unamuno; reflexiona sobre la situación del mundo sefardí en Europa que considera 'disgregada' – según Baruh ésta vive un desmembramiento cultural – y ve en el elemento lingüístico el elemento a través del cual restablecer el vínculo entre los sefardíes y España. Concluye:

> Por cuanto adormecidos que estén los recuerdos de España en el elemento sefardí, el son que logrará despertar su corazón es español. En los templos se rezan en lengua española algunas partes importantísimas de la oración. En la juventud instruida sefardí existe anhelo y tendencia intelectual para aprender y saber el castellano moderno. Un ejemplo cualquiera, por sencillo y banal que sea, no deja de ser muy significativo. En estos últimos años, llegaron a mi ciudad cantos españoles (no sé de qué procedencia, pero en lengua española), interpretados por discos de gramófono. A los pocos días, todos los sefardíes ya los cantaban, sintiendo cada palabra. Oigo, pues, que es el idioma español el que servirá de vehículo a quien intentase establecer relaciones, espirituales o económicas, entre sefardíes y España. Quizá, como aficionado a la filología, veo las cosas sólo de una parte; esto es, sin embargo, mi plena convicción. (1928, 4)

A pesar de su modestia de considerarse solo un aficionado a la filología, su aporte a esta disciplina, sobre todo en sus trabajos sobre el judeoespañol de Bosnia, son los de un sólido estudioso, que conoce bien los instrumentos críticos y metodológicos de su oficio. Aquí, hemos querido señalar también su aporte al estudio y difusión de la literatura española en Yugoslavia, así como, también, su participación activa en el ámbito de las relaciones entre España y Bosnia.

1 Entre ellos tradujo a «Américo Castro (*Biblia de Alba*), Pío Baroja (*Historia de las buenas andanzas y fortunas de Martín Zalacaín de Urbía*), R. Del Valle-Inclán (*Sonata de invierno*), Unamuno (*El sepulcro de don Quijote y Castilla*), Armando Palacio Valdés (*La hermana San Suplicio*), Ortega y Gasset (*Ideas sobre la novela*), Enrique Larreta (*La gloria de don Ramiro*), Azorín, Madariaga, varios poetas (Rubén Darío, los hermanos Machado y Juan Ramón Jiménez) y una novela publicada póstumamente (*La vorágine* de José Eustasio Rivera)» (Vidaković Petrov 2016, 165).

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Bibliografía

Baruh, Kalmi (1952). *Eseji i članci iz španske književnosti*. Ed. Josip Tabak. Sarajevo: Svjetlost.

Baruh, Kalmi (1972). *Izabrana djela*. Ed. by Vojislav Maksimović. Sarajevo: Svjetlost.

Baruh, Kalmi (2005). *Selected Works on Sephardic and Other Jewish Topics*. Edited by Krinka Vidaković Petrov and Alexander Nikolić. Jerusalén: Moshe David Gaon Center for Ladino Culture and Shefer Publishers.

Giménez Caballero, Ernesto (1928). «Transeúntes literarios: Kalmi Baruh, sefardita». *La Gaceta Literaria*, 46 (enero 1927-diciembre 1928), 4.

Nezirović, Muhamed (1992). *Jevrejsko Španjolska Književnost*. Sarajevo: Svjetlost.

Papo Bohoreta, Laura (2005). *Sefardska žena u Bosni* (*La mužer sefardi de Bosna*). Ed. y traducción Muhamed Nezirović. Sarajevo: Connectum.

Vidaković Petrov, Krinka (1990). *Kultura španskih jevreja na jugoslovenskom tlu*. 2a ed. Sarajevo: Svjetlost.

Vidaković Petrov, Krinka (2005). «Foreword. A Tribute to Kalmi Baruh». Baruh 2005, iii-xi.

Rassegna iberistica
Vol. 41 – Num. 109 – Giugno 2018

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Minorías prósperas en la economía corsaria literaria
Brahín en *Los cautivos de Argel* y David en *Guzmán el Bravo*

Michael Gordon
(University of North Carolina, Wilmington, USA)

Abstract Spanish literature written by captives or about captivity in North Africa distinguished itself from the majority of Spanish Golden Age works because of its positive portrayal of Jews. Not only were these literary representations benevolent, but they were also quite realistic. Like many of their historical counterparts, the literary Jews Brahín (*Los cautivos de Argel*) and David (*Guzmán el Bravo*) practiced their religion clandestinely in Spain before moving to the Maghreb, where they enjoyed greater freedoms and privileges, including the ability to legally own Christian slaves. Multiple 17th-century autobiographical accounts from Spanish captives in Algiers and Tunis can serve as historical templates to corroborate the precarious, yet simultaneously prosperous, situation of those two literary Jews. Finally, the similarities found in historical sources and these two North African works challenges the notion of Lope de Vega being unequivocally anti-Jewish.

Keywords Lope de Vega. Jews. Captives. Algiers. Tunis.

Este trabajo se enfoca en dos obras de Lope de Vega que plasman de manera verosímil una consecuencia bastante común de la economía corsaria – la de judíos ricos afincados en Argel y Túnez que compraban cautivos cristianos a finales del siglo XVI y a comienzos del XVII. Se demuestra también que el género de cada obra influye en cómo se representan las interacciones entre esos cristianos y judíos. Es decir, el hecho de que *Los cautivos de Argel* sea una comedia que sigue las normas del arte nuevo nos ayuda a entender las escenas en las que el gracioso Basurto se burla de su amo Brahín. Asimismo, en *Guzmán el Bravo,* el virtuoso don Felis, y su defensa a cada paso de su dueño David, tienen mucho que ver con el propósito de la novela de destacar la nobleza cristiana del protagonista. Finalmente, no interpreto la inclusión de episodios de violencia contra los judíos como un reflejo de la actitud del autor ni de un antijudaísmo subyacente sino como una representación realista de la situación precaria de esa minoría religiosa en el Norte de África en aquella época.

Hasta hace poco, la creencia popular en cuanto a Lope era que el dramaturgo fue la personificación de la España monárquica imperial y un defensor de los valores conservadores de esa sociedad. La combinación

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2018/109/002
Submitted: 2017-07-18 | Accepted: 2017-10-27

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

de su extraordinario éxito profesional y su propagación de estereotipos perjudiciales en un puñado de obras convenció a críticos como Glaser (1954, 1955) y Yerushalmi (1991) de que el escritor era rotundamente antijudío. Sería imprudente, sin embargo, juzgar a Lope así, cuando hay más de cuatrocientas piezas teatrales suyas restantes y sin tener en cuenta que el corpus lopesco contiene comedias como *Los cautivos de Argel* y novelas como *Guzmán el Bravo* que desmienten esa acusación. Además, Herskovits (2005) nos recuerda que el público de los corrales madrileños era heterogéneo – política, social e intelectualmente – y por eso, un dramaturgo como Lope no habría podido tener éxito sin crear obras destinadas a un público amplio.

Aunque los judíos que practicaban abiertamente su religión desaparecieron de Castilla y Aragón en 1492 y de Portugal en 1497, se quedaron en la Península Ibérica cientos de miles de conversos. Entonces, se puede decir que a lo largo de los siglos XVI y XVII, aunque hubo una notable presencia conversa, no hubo una correspondiente presencia judía. Por eso, Cid concluye que «la figura del judío, a la vez que se convierte en una verdadera obsesión para los peninsulares, adquiere unos tintes cada vez más irreales, fantásticos casi, y que el judío y lo judío se transforman en un estereotipo semejante al de los lugares comunes y los motivos folclóricos» (2001, 217).

Pero lo curioso de todo esto, y el argumento decisivo de este trabajo, es que se hallan muchos judíos no estereotipados en la literatura escrita por cautivos y sobre el cautiverio. Un resultado de la actividad corsaria fue que innumerables españoles fueron capturados y llevados a tierras musulmanas donde entraron en contacto con judíos que pertenecían a establecidas comunidades allí. Y aunque Lope nunca fue cautivo y aunque hay pequeños descuidos en *Los cautivos de Argel* en cuanto a la ley judía (por ejemplo, el judío Brahín dice «Dios» en vez de «Dío», contraviniendo la prohibición de pronunciar el nombre de Dios (Lope de Vega [1599] 2006, 30)), el dramaturgo solía recrear fielmente la situación sociopolítica de los judíos en ciudades como Argel y Túnez. En las dos obras lopescas ya referidas no sólo se retrata de manera realista la vida cotidiana de los judíos en el Magreb (sobre todo su papel en la economía corsaria) sino que también se alaba a los personajes judíos de maneras distintas (y es el género de cada obra que dicta cómo). Pero antes de analizar en más profundidad estos dos textos, hay que resumir cómo los judíos llegaron a ser una parte integral de la sociedad musulmana, sobre todo en esas dos ciudades corsarias principales.

Los edictos de expulsión proclamados en Castilla, Aragón y Portugal fueron la culminación de siglos de expulsiones similares y señalaron, en esencia, el declive de las grandes comunidades judías en el oeste de Europa (cf. Pérez 1993, 8). Exiliarse al Norte de África fue la mejor opción porque las leyes de las sociedades musulmanes tenían su fundación en

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

el Corán y, por ello, eran inmutables y obligatorias para cualquier sultán que quisiera reinar justamente y ser amado por su pueblo (cf. Darling 2008, 510). Al llegar a dominar el Magreb los otomanos, cuyos líderes interpretaron de manera liberal las leyes coránicas que trataban de los *dhimmis* (los no musulmanes protegidos legalmente), fortalecieron esas leyes y actitudes ya presentes allí (cf. Goffman, Stroop 2004, 137). Todo esto no quiere decir que no hubiera ni violencia ni discriminación dirigida hacia los judíos sino que en general, el Imperio Otomano fue una de las mejores opciones en los siglos XVI y XVII para aquellos judíos que querían practicar abiertamente su religión, un derecho de suma importancia. De hecho, muchos rabinos de aquella época recordaron a sus comunidades la prohibición de emigrar a países donde los judíos no podían vivir legalmente (cf. Saperstein 1981, 227).

Esta protección legal de los *dhimmis* por parte de los sultanes fue inviolable pero, en cambio, ésos tenían que demostrar humildad hacia los musulmanes y el Islam, pagar un tributo anual y, en teoría al menos, acatar una serie de prohibiciones (por ejemplo, no podían construir nuevas iglesias o sinagogas ni tener esclavos) (cf. Goffman, Stroop 2004, 137). En práctica, sin embargo, los judíos otomanos construyeron sinagogas nuevas con la bendición de los sultanes y los pertenecientes a la clase alta tenían esclavos como sus homólogos musulmanes, una indicación de su alto nivel de integración en el sistema otomano (cf. Ben-Naeh 2006, 332). Y en Argel, por ejemplo, a pesar de esporádicos abusos burocráticos y otros actos más violentos realizados por las clases populares, los judíos se sentían bastante seguros, valorando sobre todo su derecho a practicar el judaísmo abiertamente. De hecho, el personaje judío Brahín en *Los cautivos de Argel* subraya esa libertad en su primer encuentro con el cautivo cristiano Basurto: «[T]emí la vara del Rey, que donde sabes alcanza, y por no manchar la fama de mis padres, me he pasado a Argel, donde estoy casado» (Lope de Vega [1599] 2006, 30). Es más, tenemos muchos ejemplos de prominentes judíos históricos (rabinos incluidos) que decidieron mudarse a Argel por razones religiosas y económicas, así que no debemos exagerar estos ejemplos de persecución e infravalorar esta libertad polifacética disfrutada por los judíos (cf. García-Arenal 1990, 327-8). Todo esto sirve como trasfondo necesario para entender las comunidades judías de Argel y Túnez, dentro de las cuales hallamos a judíos ricos que bien pudieron haber servido de plantilla para los personajes ficticios en *Los cautivos de Argel* y *Guzmán el Bravo*.

En su estudio detallado sobre la esclavitud otomana, Ben-Naeh (2006) concluye que los judíos compraron esclavos por las mismas razones que sus homólogos musulmanes; el prestigio, el placer sexual, la ayuda en casa, etc. La participación notable de los judíos durante los siglos XVI y XVII en la economía corsaria mediterránea, que supuso la captura de cientos de miles de cristianos, sirvió también para acrecentar el odio que éstos ya tenían para los judíos, un fortalecimiento del rencor que se ve claramente

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

en la literatura escrita por cautivos y sobre el cautiverio. Aunque bajo la ley musulmana se considera a los judíos y los cristianos *dhimmis*, la diferencia clave entre estos dos grupos minoritarios en Argel fue que los cristianos cautivos, a pesar de su valor económico de cambio, no se integraban en la sociedad como los judíos libres. Esta falta de libertad, añadida a los prejuicios antijudíos ya bien arraigados en la mentalidad española, haría esperar un alto nivel de envidia por parte de los cautivos hacia la comunidad judía. Argel fue la ciudad corsaria por excelencia y de sus aproximadamente 100.000 habitantes en aquella época, 20.000-25.000 eran cautivos y ocho mil eran judíos libres.

Antes de pasar a ejemplos ficticios de esta tensión interreligiosa, sin embargo, cabe referirse a Antonio de Sosa y Melchor de Zúñiga, dos cautivos históricos, porque sus observaciones nos ayudan a entender mejor la mentalidad cristiana en cautividad ante la presencia de judíos libres. En la *Topographía* del cura Sosa y en la *Descriptión y República de Argel* del fraile Zúñiga se observa un lenguaje claramente antijudío que sirve para reforzar estereotipos sobre la falta de higiene en las juderías y la avaricia de los judíos (Bauer y Landauer 1927, II, 352; Celdrán Gomariz 2012, 232). Obras como *Los cautivos de Argel* se hacen eco de esa mentalidad al subrayar sus personajes cautivos la naturaleza vil de los judíos, su asociación con el Diablo, y su status como el gran enemigo de la cristiandad (Lope de Vega [1599] 2006, 32). Pero son las interacciones entre estos cautivos cristianos y sus dueños judíos las que nos interesan en este trabajo, y no deberían ser consideradas antijudías sino una representación fiel de la situación histórica.

Sería imposible discutir el personaje judío en *Los cautivos de Argel* sin destacar la importancia de la figura del gracioso, una innovación clave en el arte nuevo de Lope. El gracioso contribuyó a diversificar y abrir el abanico de interacciones entre cautivos cristianos y judíos libres. El hecho de que Lope compusiera *Los cautivos de Argel* en 1599 es significativo porque fue una de las primeras comedias representadas después de la apertura de los corrales tras la muerte de Felipe II y porque en ella se introdujeron técnicas y personajes integrales al movimiento del arte nuevo del cual Lope era pionero.

Aunque la trama principal se enfoca en una pareja de cautivos cristianos nobles y su rescate, las interacciones entre el gracioso Basurto y el judío Brahín ocupan una parte notable de la obra. Ya se ha referido el primer encuentro de los dos en el cual Brahín subraya su libertad en Argel pero hace falta destacar otros aspectos verosímiles de esa misma conversación. Brahín demuestra un alto nivel de conocimiento del mercado corsario y presenta a Basurto una estratagema para que éste consiga su libertad de Dalí, su actual amo musulmán, diciéndole que finja ser judío para que, así, Dalí no pueda tenerle como esclavo. Según la ley vigente, Brahín tiene razón porque los judíos, como *dhimmis*, están protegidos al pagar el

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

tributo (cf. Hunwick 1997). En un guiño al público español, Basurto rehúsa rotundamente la propuesta de Brahín, diciendo que «son pensamientos viles» (Lope de Vega [1599] 2006, 31). No obstante este rechazo inicial, Basurto, como gracioso con poca fortaleza moral, al final finge ser judío, un hecho que empuja a Dalí a venderle inmediatamente por un precio bajo.

En esta escena breve en el primer acto se nota una representación bastante fiel de los matices interreligiosos de la economía corsaria pero sólo a través del gracioso se puede profundizar en ese mundo lleno de tensiones entre cristianos, judíos y musulmanes. Justo después de aceptar la artimaña de Brahín, Basurto dice lo siguiente en voz baja, revelando al público español su carácter (en los dos sentidos de la palabra) como cautivo y gracioso: «¿Pues no lo sabrás fingir por ganar tu libertad? […] ¡Qué gatazo le he de dar a este bellaco judío! Pero es decir mal de mí mientras su pariente soy» (Lope de Vega [1599] 2006, 31-2). Un poco más tarde, el gracioso declara sus intenciones a sus compatriotas, quienes también son cautivos, de «darle humazos terribles como a diablo» (37). La tormenta se centra en tornar no *kasher* (i.e., impura) la comida de la familia judía, una meta que Basurto consigue a través de varios trucos, siendo el más conocido la introducción de pedazos de tocino en la olla (53). Mientras que sin duda Basurto hace reír al público español, tal como exige su papel de gracioso, su comportamiento persecutorio revela más sobre él mismo que sobre su víctima.

Primero, el cristiano Basurto está dispuesto a renegar dos veces de su credo (y finalmente se convierte al islam) para conseguir su libertad mientras que el judío Brahín no se plantea ni una vez el hacerlo para mejorar su situación. Segundo, a pesar de no poder comer en todo el día por las ya referidas bufonerías de Basurto, Brahín no come de esa olla impura ni cocina otra cosa, decidiendo pasar hambre en vez de contravenir las leyes de Shabat (Lope de Vega [1599] 2006, 53). Tercero, en cuanto a esa olla de comida no *kasher*, Basurto se la come entera, presentándose como glotón, una transgresión seria para la Iglesia y uno de los siete pecados capitales (54). Estos episodios no son meras invenciones de Lope, sin embargo, como nos dice Zúñiga, quien no sólo refiere con frialdad incidentes similares sino que también critica duramente ese tipo de comportamiento de sus compatriotas porque «[e]s la judería refugio de pobres cristianos» (Celdrán Gomariz 2012, 233). En varios momentos en su *Descriptión*, Zúñiga simpatiza con los judíos y lamenta que estos episodios de persecución ocurran, reiterando que los cautivos comen mejor en la judería (donde se vende a precio bajísimo la carne no *kasher*) que en cualquier otra parte de la ciudad (cf. 333).

A partir de la ausencia de maltrato innecesario y hasta el buen actuar de los judíos hacia los cautivos cristianos, hace falta juzgar la validez de las acusaciones de Basurto de haber sido maltratado por Brahín. Aunque el gracioso se queja a lo largo de la comedia de su situación dura, acusando a su amo judío de abusos injustificados, no hay ninguna escena en la obra

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

en la cual el judío maltrate a su esclavo sin razón. Sí hay escenas donde Brahín castiga a Basurto pero cabe recordar que legalmente el gracioso es la propiedad de Brahín y éste tiene todo el derecho de tomar represalias por las acciones insubordinadas de su esclavo cristiano (cf. Hunwick 1997, 44-9). Basurto protesta en vano que un judío jamás debería tocar a un cristiano (otro guiño al público español) mientras que Brahín se siente tan seguro de su posición social en Argel que, además de castigar físicamente al gracioso en su casa, le tacha en público de «perro» y de «vil cautivo» (Lope de Vega [1599] 2006, 86). Además de las pruebas descritas anteriormente que hacen no creíbles las quejas de Basurto (y que dan toda la razón a Brahín), hay que poner de relieve el mero hecho que, históricamente, los dueños judíos en Argel generalmente trataban muy bien a sus cautivos cristianos tanto por razones prácticas como por las leyes arraigadas en el judaísmo con respecto al tratamiento de esclavos (cf. Bauer y Landauer 1927; Celdrán Gomariz 2012; Freeman 2005).

Pese a que en *Los cautivos de Argel* hay escenas que presentan la persecución de judíos, es más revelador el hecho de que sea el gracioso cautivo quien atormenta a su dueño judío, más que el acto de persecución en sí. Se destaca la fortaleza del personaje judío ante la falta de fe y propensión de pecar del gracioso, un contraste que tiene sentido cuando recordamos que, después de todo, esta obra es una comedia destinada para ser representada ante un público católico. La intención de Lope, como él mismo declara en su *Arte nuevo de hacer comedias*, es «darle gusto», pero al mismo tiempo, al hacerlo retrata fielmente la situación de los judíos y cristianos en Argel ([1609] 2006, 133). Por otra parte, aunque su propósito sea distinto al escribir la novela *Guzmán el Bravo*, Lope consigue de nuevo el mismo efecto de plasmar de manera verosímil las tensiones interreligiosas en el Magreb, esta vez en la segunda ciudad corsaria de Túnez.

En esta novela lopesca, el protagonista don Felis desciende de una de las más nobles familias cristianas de España (los Guzmán), y es precisamente esta nobleza religiosa la que es alabada desde el principio de la obra (Carreño 2002, 290-9). Sirve lealmente en el ejército de don Juan de Austria, destacándose en batallas famosas como la de Lepanto y ganando el epíteto de ‘el Bravo’, pero después del naufragio de su barco, don Felis se halla cautivo en Túnez donde el judío David le compra. Como en Argel, los judíos de Túnez eran *dhimmis* que respetaban las leyes y normas que acarreaba ese estatus, lo cual creaba una existencia bastante pacífica para esa minoría allí. No representaban un alto porcentaje de la población total pero eran indispensables en la economía corsaria y mercantil, ya que representaban el 25% de todos los comerciantes de la ciudad (cf. Ayoun 2000, 111). De hecho, David es un negociante rico y respetado (como Brahín) y se documentan sus transacciones comerciales dentro y fuera de Túnez (cf. Carreño 2002, 315).

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Hay dos episodios que merecen un análisis detallado por su representación fiel de la situación de los judíos en Túnez en aquella época; el primero tiene que ver con Susana (la hija de David) y el criado Mendoza, y el segundo con David, don Felis, y la población musulmana. A pesar de la prohibición judía en contra del matrimonio con no judíos, Susana se enamora del cristiano Mendoza y le pide que la visite para celebrar un encuentro nocturno (cf. Ben-Naeh 2006, 317, 324). Al ser hija del dueño, Susana tiene todo el derecho de hacer esta solicitud y Mendoza, como bien apunta don Felis, está obligado a obedecerla. Es más, don Felis señala a Mendoza que no ir podría provocar represalias merecidas para los dos. Aquí, a diferencia de la mentalidad de Basurto, el razonamiento de don Felis refleja mejor la realidad histórica (i.e., que la religión del amo no debería influir en el comportamiento del cautivo) (cf. Carreño 2002, 316).

El segundo incidente sirve como el clímax de la novela y provoca su resolución final. Un día, David y don Felis pasean por la ciudad como es costumbre cuando repentinamente un musulmán, Hamete, insulta a David y le pide que lleve un cesto pesado. Siendo un *dhimmi* que reconoce su posición en la sociedad musulmana, David le obedece sin pensar dos veces, y carga el cesto. Pese a la obediencia de David, el musulmán le da dos patadas y grita a don Felis que éste cargue de nuevo el cesto sobre los hombros del judío. Aunque David no protesta, tal vez por su edad avanzada y tal vez por haber vivido tantos años en tierras musulmanas, el noble cristiano intercede verbalmente de parte de su dueño, olvidándose de su estatus de cristiano cautivo. La defensa por parte de don Felis sólo sirve para aumentar la furia de Hamete, quien toma un bastón y da palos al indefenso David. Arriesgando la vida por su dueño, aunque sea judío, don Felis le quita el bastón y arremete contra el musulmán, un acto de insubordinación que deja a los testigos musulmanes boquiabiertos y encendidos de ira. En esta escena, se ve claramente cómo las acciones nobles de don Felis se distinguen de las del gracioso Basurto, y el destino de los dos dueños judíos depende del género de la obra en que aparecen (cf. Carreño 2002, 318-20).

Como otros episodios que se han analizado en este trabajo, tampoco esta escena de violencia arbitraria es una creación literaria de Lope. Sosa y Zúñiga relatan acaecimientos parecidos en Argel mientras el cautivo Jerónimo Gracián, el confesor de Santa Teresa de Ávila, es testigo de incidentes similares en Túnez (cf. Bunes Ibarra y Alonso Acero 2006, 103, nota 3). Y como nos cuenta Sosa, la clase social del judío («por muy principal que sea») no le protegía de esta violencia arbitraria, aun de un niño musulmán («morillo»), y por eso podemos decir que los ejemplos ficticios de Brahín y David habrían podido acaecer (Bauer y Landauer 1927, I, 114).

En resumen, David y Brahín son manifestaciones literarias de innumerables judíos históricos que tenían cautivos cristianos como esclavos. Los

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

dos optan por el Norte de África musulmán, a pesar de la discriminación esporádica ya documentada, y allí prosperan social y económicamente sin tener que abandonar el judaísmo. Es más, se entiende mejor la fortaleza del judío Brahín ante las bufonerías del gracioso Basurto por el hecho de que *Los cautivos de Argel* es una comedia representada para el público español, mientras que la resignación de David ante la humillación y violencia física por parte de musulmanes da pie a la intervención de su cautivo don Felis, quien demuestra su inquebrantable virtud basada en su nobleza cristiana, un propósito claro de la novela. Estas acciones nobles de don Felis se distinguen de las indignas del gracioso Basurto, y los destinos de los dos dueños judíos dependen del género literario. En suma, Lope de Vega nos proporciona una representación bastante fiel de las relaciones entre judíos libres y cautivos cristianos en tierras musulmanas, y del papel nada desdeñable que esos judíos desempeñaban en la economía corsaria de aquella época.

Bibliografía

Ayoun, Richard (2000). «Les négociants juifs d'Afrique du Nord et la mer à l'époque moderne». *Revue Française d'Histoire d'Outre-Mer*, 87(326-327), 109-35.

Bauer y Landauer, Ignacio (ed.) [1612] (1927-29). *Diego de Haedo [currently attributed to Antonio de Sosa]. Topographia e historia general de Argel*. Ed. crítica de Ignacio Bauer y Landauer. Libros I-V. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.

Ben-Naeh, Yaron (2006). «Blond, Tall, with Honey-Colored Eyes: Jewish Ownership of Slaves in the Ottoman Empire». *Jewish History*, 20(3/4), 315-32.

Bunes Ibarra, Miguel Ángel de; Alonso Acero, Beatriz (eds.) (2006). *Gracián de la Madre de Dios: Tratado de la redención de cautivos en que se cuentan las grandes miserias que padecen los cristianos que están en poder de infieles y cuán santa obra sea la de su rescate*. Ed. crítica de Miguel Á. de Bunes Ibarra y B. Alonso Acero. Madrid: Espuela de Plata.

Carreño, Antonio (ed.) (2002). *Lope de Vega: Novelas a Marcia Leonarda*. Ed. crítica de A. Carreño. Madrid: Cátedra.

Celdrán Gomariz, Pancracio (ed.) (2012). *Melchor de Zúñiga: Description i república de la ciudad de Arjel, compuesta por Fray Melchor de Zúñiga de la Horden de San Francisco, de la provincia de Santiago, dirigida al Señor Conde Duque*. Ed. crítica de P. Celdrán Gomariz. Madrid: Ediciones del Orto.

Cid, Jesús-Antonio (2001). «Judíos en la prosa española del siglo XVII (Imperfecta síntesis y antología mínima)». Hassán, Iacob M.; Izquierdo

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Benito, Ricardo (eds.), *Judíos en la literatura española*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 213-65.

Darling, Linda T. (2008). «Political Change and Political Discourse in the Early Modern Mediterranean World». *The Journal of Interdisciplinary History*, 38(4), 505-31.

Freeman, Tzvi (2005). «Torah, Slavery and the Jews». *Chabad.org*. URL `http://www.chabad.org/library/article_cdo/aid/305549/jewish/Torah-Slavery-and-the-Jews.htm` (2017-09-01).

García-Arenal, Mercedes (1990). «Entre Oriente y Occidente: los hermanos Almosnino, judíos De Fez». Loureiro, Rui Manuel; Gruzinski, Serge (eds.), *Passar as Fronteiras = Actas do II Colóquio Internacional sobre Mediadores Culturais, Séculos XV a XVIII* (Lagos, Outubro 1987). Lagos: Centro de Estudos Gil Eanes, 313-38.

García Santo-Tomás, Enrique (ed.) (2006). *Lope de Vega. Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. crítica de E. García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra.

Glaser, Edward (1954). «Referencias antisemitas en la literatura peninsular de la edad de oro». *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 8(1), 39-62.

Glaser, Edward (1955). «Lope de Vega's *El niño inocente de La Guardia*». *Bulletin of Hispanic Studies,* 32, 140-53.

Goffman, Daniel; Stroop, Christopher (2004). «Empire as Composite: The Ottoman Policy and the Typology of Dominion». Rajan, Balachandra; Sauer, Elizabeth (eds.), *Imperialisms: Historical and Literary Investigations, 1500-1900*. New York: Palgrave Macmillan, 129-45.

Herskovits, Andrew (2005). *The Positive Image of the Jew in the 'Comedia'*. Bern, Switzerland: Peter Lang.

Hunwick, John (1997). «Islamic Law and Polemics over Race and Slavery in North and West Africa (16th-19th Century)». *Princeton Papers: Interdisciplinary Journal of Middle Eastern Studies*, 7, 43-68.

Lope de Vega, [1955] (2006). *Los cautivos de Argel*. Biblioteca Virtual Universal. URL `http://www.biblioteca.org.ar/libros/131751.pdf` (2014-12-07).

Pérez, Joseph (1993). *Historia de una tragedia*. Barcelona: Crítica.

Saperstein, Marc (1981). «Martyrs, Merchants and Rabbis: Jewish Communal Conflict as Reflected in the Responsa on the Boycott of Ancona». *Jewish Social Studies*, 43(3/4), 215-28.

Yerushalmi, Yosef Hayim (1991). *Dalla corte al ghetto*. Milano: Garzanti.

Rassegna iberistica
Vol. 41 – Num. 109 – Giugno 2018

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Metanarratività e interdiscorsività in Isaac Rosa
La mano invisible (2011) e *La habitación oscura* (2013)

Augusto Guarino
(Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italia)

Abstract The paper proposes an interpretation of the two recent novels by Isaac Rosa, focusing mainly the theme of (meta)narration.

Keywords Isaac. Rosa. Narration. Meta-narration.

1 Metanarratività e interdiscorsività tra etica ed estetica

Con appena cinque romanzi pubblicati, Isaac Rosa (Sevilla, 1974) può essere considerato uno degli scrittori spagnoli che negli ultimi anni ha maggiormente contribuito alla ridefinizione del rapporto tra gli strumenti del raccontare e la materia narrativa.[1] I suoi primi testi hanno suscitato l'attenzione dei lettori e un ampio interesse critico anche per l'intenso atteggiamento metaletterario, orientato polemicamente a mettere in questione alcune delle tendenze principali della narrativa contemporanea. Nel romanzo *El vano ayer* (Rosa 2004), storia di ambientazione universitaria negli anni del tardo franchismo, si tratta di mostrare quanto in Spagna, sia nei media che nella produzione letteraria, il racconto prevalente dell'oppo-

1 Quando il presente contributo era pressoché terminato, è apparsa la raccolta di racconti di Isaac Rosa *Compro oro*. I dodici racconti, pubblicati in precedenza sul mensile *la marea*, non aggiungono molto sul tema qui trattato, ma l'introduzione dell'autore contiene affermazioni che sembrano rafforzare, a posteriori, una certa lettura delle sue opere: «Vivimos rodeados de ficciones. Diría más: asediados por representaciones ficticia de la realidad […] otras narrativas que hoy detentan la hegemonía de la ficción: la política. La economía. El periodismo de los grandes medios. ¿Qué otra cosa ofrecen todos ellos, sino ficciones? Y por supuesto, la publicidad, como síntesis y modelo de las tres anteriores» (Rosa 2013b, 11). E ancora: «Frente a esa maraña de ficciones precocinadas que nos esconden la realidad, venimos aquí a ofrecer un modesto puñado de ficciones, como piedrecitas, con que integrar algo parecido a esa trama colectiva, humana, que muchos echamos de menos. Piezas con que escribir acaso otro relato, otra ficción, otra representación de la realidad, que discuta con la dominante, que quiera impugnarla, que la emplace desde la conciencia de su debilidad» (13).

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2018/109/003
Submitted: 2017-01-21 | Accepted: 2017-02-20

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

sizione al regime e delle conseguenti repressioni fosse stato e continuasse a essere ipotecato da una serie di discorsi parziali e riduttivi, funzionali più a una strategia di evocazione nostalgica che di reale comprensione e di mantenimento della memoria.

Nel successivo *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (Rosa 2007) Isaac Rosa riprende e rielabora il suo romanzo d'esordio, *La malamemoria* (1999), uscito a Badajoz presso un editore minore e passato sostanzialmente inavvertito, interpolando al testo originale una serie di considerazioni (auto)critiche, che investono soprattutto i luoghi comuni e gli automatismi narrativi che nel proprio libro di esordio, come in tanti romanzi contemporanei aventi come oggetto la Guerra Civile e gli anni del franchismo, contribuiscono a dare un'immagine convenzionale e che tende a slittare verso il revisionismo storico.

In *El país del miedo* (Rosa 2008) l'autore porta la critica al carattere ideologico della rappresentazione del reale al cuore della contemporaneità, anche se nell'ambito apparentemente più circoscritto del nucleo familiare. Il romanzo è la storia di una famiglia della media borghesia, che abita in quella che può essere una qualsiasi città spagnola contemporanea, la quale è letteralmente ossessionata dalla presenza inquietante di un adolescente proveniente da un quartiere popolare e dedito a comportamenti devianti. Nel testo, ai capitoli che raccontano il progressivo precipitare della vicenda, fanno da contrappunto riflessioni sui comportamenti dei protagonisti e brani di discorsi tratti dalla comunicazione pubblica (un opuscolo del ministero degli interni, materiali pubblicitari, brani di saggistica, ecc.). Isaac Rosa rende evidente, mediante l'interazione tra gli elementi narrativi e alcuni dei discorsi che attraversano la cultura di massa, quanto la paura del diverso che muove la storia raccontata venga in buona misura indotta dall'insieme delle *narrazioni* che, nell'odierna comunicazione pubblica, appaiono orientate a rappresentare la realtà in termini di precarietà e di ansia.[2]

In questa occasione mi soffermerò sui due romanzi più recenti di Isaac Rosa, *La mano invisible* (2011) e *La habitación oscura* (2013a), nei quali l'autore continua la sua esplorazione sui modelli di rappresentazione del reale nella cultura contemporanea. Ciò che unisce entrambi i testi, apparentemente molto distanti per tematica e per tecnica narrativa, è l'essere incentrati su una problematica che nei precedenti romanzi restava implicita, che è quella del controllo della *visione*. I due romanzi, fin dai rispettivi titoli, rimandano infatti alla dialettica tra fenomeni esposti e perfino esibiti allo sguardo pubblico e – simmetricamente – realtà che al contrario vengono relegate alla sfera del non rivelabile. In entrambi, viene

2 Mi sono occupato di *El país del miedo* nel mio contributo «Raccontare la paura» (Guarino 2013), al quale rimando per la bibliografia critica corrispondente.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

messo in discussione il carattere presuntamente oggettivo dell'immagine percepita, quel valore *testimoniale* che le viene attribuito fin dai tempi antichi e che nella società contemporanea è stato ripreso come marca di presunta validazione del reale.[3]

2 La mano e lo sguardo

La mano invisible racconta appunto di un'esperienza esibita fino all'ostentazione, ma la cui interpretazione resta problematica. Un gruppo di lavoratori, uno per ogni tipologia di settore produttivo, viene ingaggiato da un'agenzia di collocamento per svolgere in pubblico, in un capannone industriale riadattato ad auditorium, le proprie ordinarie attività. Un muratore, un macellaio, un'operaia, un meccanico, un'impiegata, una telefonista di un *call center*, una sarta, un informatico, vengono collocati quotidianamente sotto i riflettori, uno a poca distanza dall'altro, per riprodurre, davanti agli spettatori seduti sulle gradinate, quello che è il proprio ordinario lavoro. Il pubblico, che entra gratuitamente, accorre in massa, assistendo con curiosità e disorientamento al singolare spettacolo, mentre le notizie che filtrano all'esterno producono nei mezzi di comunicazione un ampio e contrastato dibattito circa il significato e la valutazione da dare all'esibizione.

> Teatro, circo, arte, experimento, broma. Coincide con esas primeras impresiones pero no son suyas, son palabras que le llegan de quienes le rodean […] hay algo de teatro, mucho de circo, bastante de sensación de estar presenciando una broma, un leve aire de experimento y, en opinión de un profesor que vio anoche en la tele, hay también arte. Pero él, de primera impresión, añade otra: zoológico. (Rosa 2011, 104)

Non vi sono, anzitutto, diretti scopi produttivi, perché tutto ciò che i lavoratori fanno in pubblico o non lascia tracce (come le telefonate della *teleoperadora*) o viene altrettanto pubblicamente distrutto. Potrebbe trattarsi di uno spettacolo, ma non vi sono attori coinvolti e non si paga un biglietto, oppure di un'iniziativa promozionale di un'azienda, ma non viene esplicitato quale sia il prodotto o il servizio che si intenderebbe promuovere. Una lettura possibile potrebbe essere quella di un'azione politica o sindacale dimostrativa, il cui messaggio, tuttavia, non viene mai chiarito né rivendicato. La tipologia più simile, all'interno delle forme di comunicazione contemporanee, potrebbe essere quella di un *reality show* sul mondo produttivo, ma la *performance* quotidiana dei lavoratori, che per

3 Su questi aspetti si veda il saggio di Umberto Curi *La forza dello sguardo* (2004) e, tra i tanti interventi di Jean Baudrillard, almeno *La società dei consumi* ([1976] 2010) e *Il sistema degli oggetti* (2006).

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

di più viene riprodotta in un luogo artificiale, non è ripresa da telecamere e appare priva di messaggi pubblicitari o altri elementi commerciali che ne possano giustificare l'organizzazione.

Quale è dunque il senso della peculiare esibizione? Questa è la domanda che condividono i protagonisti della vicenda e coloro che ne sono fruitori diretti o indiretti, e che naturalmente si trasmette anche allo stesso lettore del testo. La risposta, infatti, non viene data da un possibile sviluppo narrativo, il quale nel romanzo si esaurisce nella parabola compresa tra l'allestimento e l'iniziale successo della rappresentazione e, all'altro estremo, la sua progressiva decadenza e la sua fine, dovute a un crescente aumento dei ritmi produttivi imposti dagli organizzatori (che fa entrare in crisi alcuni dei lavoratori) e soprattutto al progressivo disinteresse del pubblico. Con la diserzione degli spettatori, preceduta dall'abbandono da parte di alcuni dei lavoratori, lo spettacolo viene chiuso e il capannone nuovamente abbandonato, senza che venga data una spiegazione definitiva, né si sia saputo qualcosa sui committenti dell'iniziativa.

È abbastanza evidente il bersaglio polemico dell'autore: si tratta di invertire la tendenza prevalente nella comunicazione di massa, che è quella di esibire ed enfatizzare i prodotti lasciando invece occulti gli altri elementi del ciclo produttivo (il lavoro, ma anche il capitale e, all'altro estremo – aggiungerei a margine –, gli esiti finali del consumo, quali i rifiuti ordinari e le scorie di lavorazione). Per una volta, si sceglie invece di esibire la produzione piuttosto che i prodotti. Quello che l'esibizione propone, tuttavia, non è che un'astrazione costruita a tavolino, un simulacro di ciò che il lavoro effettivamente è, una rappresentazione del tutto omogenea a quella che comunemente viene propagandata dei beni e dei servizi destinati al consumo.

La *mano invisibile*, che per Adam Smith era l'agente inconsapevole quanto razionale che muove lo scambio economico (e non a caso copiare *La ricchezza delle nazioni* è uno dei compiti affidati all'impiegata che si esibisce nella rappresentazione), è divenuta più letteralmente la logica occulta che risiede dietro una realtà ostentata ma non per questo interpretabile. Il capitalismo contemporaneo non solo nasconde i suoi veri agenti, ma si rifiuta di esplicitare le sue stesse logiche, proponendosi piuttosto come una realtà compiuta in se stessa, in qualche modo naturale e intangibile.

Se Isaac Rosa non dà per definitiva nessuna delle spiegazioni alternative che vengono di volta in volta fornite è perché esse sono *tutte* e *simultaneamente* valide. Il lavoro, quando viene rappresentato dai media, è sempre sia spettacolo che (auto)promozione aziendale, e nel contempo esperimento (nel senso di episodio di un'incessante ricerca dell'ottimizzazione produttiva) e azione politica (in quanto proposizione, ideologicamente orientata, di un'immagine accettata). La performance che viene proposta è infatti paradigmatica della visione della produzione che è comunemente veicolata, nel suo esibire un'artificiosa uguaglianza di status tra i vari

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

lavori, una loro compresenza armonica e sottratta alle leggi del Tempo e della Storia (e, naturalmente, a qualsiasi forma di conflittualità).

Anche la curva che segue la vicenda narrata, che deve evidentemente più di qualcosa a una lettura marxista classica, è esemplificativa della dinamica intrinseca a qualsiasi ordine capitalista: la tendenza non è quella all'equilibrio ma piuttosto alla progressiva intensificazione dei cicli produttivi, anche a costo di innescare meccanismi non sostenibili e autodistruttivi. La rappresentazione, che non a caso è ospitata in un capannone industriale in dismissione, viene avviata e poi lasciata decadere secondo una logica occulta ma del tutto interna; il ciclo delle esibizioni sembra non avere nessun effetto o perfino interazione con il mondo reale (eccettuati i dibattiti televisivi e qualche isolata protesta), e non termina per una pressione esterna (una proibizione o una protesta, ad esempio) ma a causa di una sorta di sua obsolescenza programmata.

Se Isaac Rosa si fosse limitato a questo aspetto esteriore, la materia narrativa sarebbe stata appena sufficiente per una breve narrazione di carattere allegorico e dal sapore forse eccessivamente ideologizzato. Senza negare questa volontà di simbolizzazione e il corrispondente impegno socio-politico, che sono peraltro consapevolmente presenti in tutti i testi dell'autore, va al contrario sottolineato lo sforzo, perseguito con i mezzi di una sorta rinnovato realismo di impegno socio-politico, per riportare l'azione delle grandi dinamiche sociali ed economiche alla dimensione dell'esperienza personale e soggettiva dei vari protagonisti.

All'aspetto ostentato dell'esibizione, infatti, fa da contrappunto l'esperienza di vita che ciascuno dei lavoratori coinvolti nella rappresentazione reca con sé. La domanda circa il senso di quella esperienza viene rivolta, per ciascuno di loro, alla luce del confronto con quella precedentemente vissuta nei vari settori produttivi. Il testo è strutturato attraverso capitoli che riproducono il punto di vista di ciascuno dei personaggi, giungendo a comprendere anche quei lavoratori 'esterni' rispetto alle attività esibite ma inevitabilmente compresi nell'esperimento: la donna delle pulizie, il barista del chiosco delle bevande, il guardiano del capannone.[4]

Lo sguardo retrospettivo di ciascuno dei personaggi – i quali non hanno nome ma vengono identificati, secondo la loro mansione, come *el carnicero*, *el mecánico*, ecc. – è per l'autore l'occasione per riportare l'attenzione sulle dinamiche reali del mondo del lavoro, così come si manifestano nell'età contemporanea. L'ambiente asettico e straniante del palcoscenico e dei riflettori viene di volta in volta comparato con il freddo e i pericoli dei cantieri (per il muratore), con l'odore degli animali e del sangue dei mat-

4 È molto significativo come Isaac Rosa, nel lasciare il dubbio su quali siano i lavoratori effettivamente coinvolti nell'esibizione, sottolinei la differenza tra lavori riconoscibili e convenzionali e altri lavori più atipici e pertanto dotati di un minor prestigio sociale: la donna delle pulizie, il barista e perfino una prostituta.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

tatoi (dal macellaio), con i ritmi frenetici della catena di montaggio (per l'operaia). Non meno sofferta è la rappresentazione di forme produttive meno materiali caratteristiche della *new economy*, apparentemente più *leggere*, e proprio per questo più invasive della sfera psicologica ed esistenziale. Esemplare, in questo senso, è il capitolo dedicato all'informatico, nel quale si traccia il quadro di un'attività totalizzante, in cui i concetti stessi di orario di lavoro e di sfera privata sono stati abbattuti, per sfumare l'uno nell'altra, in nome del mito della libera creatività del programmatore. Si veda la descrizione del suo periodo di lavoro in un'impresa che, apparentemente, presenta tutte le caratteristiche di informalità e libertà dei tempi di lavoro che dovrebbero favorire la creatività di giovani lavoratori a contratto, che si vedono tuttavia come dei novelli Bill Gates o Steve Jobs:

> un centro de trabajo que correspondía hasta en el último detalle decorativo a la intención de no parecer un centro de trabajo [...] estaba agotado física y mentalmente, dormía poco y no tenía más vida que la programación, si salía a tomar unas cervezas era con compañeros y acababan poniendo sobre la mesa sus portátiles para consultar unos a otros sus dudas y resolver juntos algún problema de desarrollo, estaba agotado y tomaba anfetas para mantenerse activo, pero no se quejaba, porque además de estar entre los elegidos, lo suyo no era trabajar, era otra cosa, él no era un albañil ni un conductor de autobús ni nada parecido, aquello no era un trabajo, era otra cosa, una afición, algo que harían incluso sin cobrar. (Rosa 2011, 345 e 347-8)

Più in generale, le storie individuali di ciascuno dei lavoratori mostrano come la forma contemporanea dell'alienazione sia la sostanziale identificazione dell'essere umano con la logica e perfino con gli oggetti del ciclo produttivo al quale partecipa. E così, ad esempio, al muratore capita di «imaginarse a sí mismo como un ladrillo» (22) e il macellaio pensa che «que no sería mal organizar su vida con un método similar al del matadero» (96).

La divisione del lavoro, fin dalle sue origini, determina una frammentazione della realtà, che nelle varie epoche ha trovato compensazione in un *racconto* che – ideologicamente – ricollegasse le realtà produttive a un senso collettivo (l'epica del progresso della Nazione, l'epopea dei piani quinquennali della Russia sovietica o del 'balzo in avanti' della Cina maoista, ecc.). Oggi, sembra dirci Rosa, l'immagine del lavoro può essere al più spettacolarizzata, in ciascuno dei ruoli interpretabili sulla scena della produzione, come grande spot pubblicitario della possibilità del benessere individuale.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

3 Una generazione all'oscuro

All'esordio del romanzo *La habitación oscura*, un gruppo di amici, ragazzi e ragazze ventenni, decide di allestire una stanza completamente buia e del tutto insonorizzata nel sottoscala di una casa che hanno in affitto. Arrivano a questa decisione progressivamente, seguendo il loro comune bisogno di sperimentare un rapporto interpersonale via via più libero. Nell'oscurità e nel silenzio della stanza buia i ragazzi cominciano a esplorare soprattutto una sessualità sottratta a ogni condizionamento dell'esterno, a ogni consapevolezza che non sia quella sensoriale immediata. Pochi, tra i membri di questa comunità informale, si sottraggono a questa esperienza deliberatamente e gioiosamente orgiastica, di espansione apparentemente illimitata dell'eros. A favorire questo sentire ottimistico è certamente il clima di euforia che si respira negli anni in cui si colloca l'esordio della vicenda, quegli anni '90 del secolo scorso in cui in Spagna vive la propria giovinezza la prima generazione del tutto estranea alle miserie materiali e morali della dittatura franchista, la quale considera illimitato il potenziale di estensione della propria sfera esistenziale.

La *habitación oscura* si configura come modello esemplare, per una comunità dotata di poche regole essenziali e di un livello di coesione variabile ma riconoscibile, della fase storica e personale che si sta vivendo, inizialmente orientata a una ricerca del piacere assoluto, in quanto non mescolato alle altre componenti della vita quotidiana.

> En quellas primeras veces había un arranque violento […] parecíamos necesitar esa brusquedad, esa energía que con los años fuimos agotando y que seguramente la memoria exagera, pero nosotros lo recordamos así: una mezcla de todos los cuerpos en uno solo monstruoso que se masturbaba con varios brazos y se lamía a sí mismo, un solo cuerpo extenso y tentacular que desplazaba todos sus brazos y piernas arrastrándose como un insecto gigante hacia el fondo de la habitación. (Rosa 2013a, 28-9)

È in questo senso che la stanza, nella sua fase iniziale, è compatibile con la dimensione di pura *commedia* che i giovani possono identificare nella propria esistenza, nel senso di un mosaico di vicende leggibili in modo assolutamente positivo, estraneo alla sofferenza e al senso di morte. Si tratta, tuttavia, di una felicità ingabbiata in una sorta di *format* collettivo che separa artificialmente il godimento da altri aspetti dell'esperienza, una rappresentazione della giovinezza come età spensierata quanto avventurosa, che gli stessi protagonisti leggono come sorta di *sitcom* situata in uno scenario posticcio e circondata da un buon umore artificiale:

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

> la memoria de aquellos años tiene un fondo sonoro de risas, como si la habitación oscura fuese el decorado principal de una sitcom: la telecomedia en que se convirtieron nuestras vidas al acercarnos a la treintena […] cada uno elegirá un momento en qué detenerse, un capítulo, una secuencia de la que fue protagonista, cuando entró en el decorado y dijo su parte del guión y compuso una escena que la memoria proyecta hoy con iluminación y encuadres de comedia televisiva, esas habitaciones en las que falta una pared porque a este lado están el equipo técnico y el público que con sus risas subraya las aventuras y desventuras de un grupo de jóvenes en tránsito hacia la edad madura. Una de esas comedias con los clichés habituales: pisos compartidos, cambio de pareja, encuentros y desencuentros, alegrías y tristezas, sin perder nunca del todo la sonrisa. Si hoy pensamos en aquel tiempo nos parece oír todavía risas enlatadas en los momentos más afortunados, como si aquella risa nacida de la habitación oscura se hubiese prolongado en eco durante años. (Rosa 2013a, 43, 50)

Con il passare del tempo, tuttavia, la trasformazione dell'esperienza esterna dei protagonisti cambia anche il carattere della loro partecipazione alla stanza buia. Si tratta, in questa seconda fase, della semplice continuazione delle loro vite nell'alveo del ruolo sociale che sembra loro riservato, nel quale alla progressiva apparizione del disagio e del dolore[5] fa comunque da contrappeso una salda fiducia nelle possibilità di espansione del benessere individuale, identificato soprattutto in una prospettiva di sviluppo economico illimitato, tradotta nella capacità individuale di guadagno e di consumo. Il ritmo frenetico non è più tanto quello dell'esplorazione erotica condotta nella stanza buia ma piuttosto quello del dinamismo sociale, in un periodo in cui sembra scontato l'arricchimento personale[6] e la fruizione di una serie apparentemente illimitata di beni e di esperienze.[7] La *sceneggiatura* di una generazione non è più quella della sperimentazione e della trasgressione ma si tramuta in quella dell'entusiastica partecipazione al ciclo produttivo, dove alla promessa di un lavoro sempre più remunerativo

5 «Pequeños dramas, reconozcámoslo: un divorcio que se convirtió en una batalla judicial por la custodia del hijo común; un padre que una mañana no supo volver a casa; la encrucijada en que pudiste escapar pero fuiste cobarde; una ruptura amorosa resuelta en escenas convencionales; una espera en un pasillo de hospital; y otros ni siquiera esa, arañazos menores, que cada uno recuerde cuándo escuchó el chasquido» (Rosa 2013a, 73-4).

6 «Eran años de acumulación, de sumar un patrimonio que exigíamos como una cosecha que estaba ahí, sembrada, a la espera de ser recogida» (Rosa 2013a, 74).

7 «Si pensamos hoy en aquel tiempo lo vemos como un enorme desguace, un vertedero por cuya ladera rodó todo lo acumulado, todo lo adquirido y luego desechado, sustituido por nuevas adquisiciones que no tardarían en rodar ladera abajo» (Rosa 2013a, 74) e ancora, «Un enorme basurero cuya contemplación nos haría caer en convencionalismos sentimentales» (75).

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

e gratificante si accompagna quella di una felicità incarnata in un consumo dal ritmo inebriante:

> Sin consideración fuimos despedidos de nuestra propia telecomedia, sustituidos de mala manera por otros actores más jóvenes, más bellos, más felices, con más vida por delante que nosotros […]. Si antes fuimos una sitcom, ahora seríamos un largo anuncio, un intermedio sin fin donde se encadenan espacios comerciales de los que éramos protagonistas. (Rosa 2013a, 76)

In questa nuova fase cambia anche l'utilizzo della *habitación oscura*. Il sesso è sempre presente, ma ora quello che interessa i suoi frequentatori è soprattutto la possibilità di isolarsi dai ritmi della società esterna. Ai furori erotici dei primi anni si sostituisce la ricerca di ritmi più lenti, di spazi di tregua dai vincoli e dai conflitti, di compensazione al logoramento e alle sconfitte della vita quotidiana. Se prima la vicenda dei vari personaggi si traduceva soprattutto nell'intento di conciliare l'attività ludica nella *habitación* con il ruolo assunto nella società esterna (ad esempio nel caso di Sergio e Olga e, parallelamente, quella di Víctor e Susana, sul problema di come neutralizzare il potere distruttivo dell'eros *oscuro* nei confronti di un rapporto di coppia convenzionale) ora quello che si ricerca nel buio e nel silenzio della *habitación* è un rallentamento di ritmi non più sostenibili, un contatto con se stessi o con gli altri che sia più umano, meno ipotecato dagli impegni connaturati al ruolo sociale.

È in questo snodo che, nel testo, cominciano a delinearsi, rispetto al *noi* indifferenziato della comunità informale e post-adolescenziale, alcune figure e alcune storie individuali. E così, ad esempio, sia per Andrés, afflitto da un divorzio problematico, che per Lola, assorbita completamente dall'assistenza a un padre malato cronico, come per Pablo, impiegato di banca vittima di attacchi di panico, la *habitación oscura* finisce per essere una tappa di ristoro, in un percorso esistenziale che si sta irrimediabilmente impantanando.

Qualcosa di non atteso, tuttavia, arriva a cambiare ulteriormente la vita dei protagonisti, che è la crisi economica che si abbatte sulle società occidentali a metà della prima decade del nuovo millennio, invertendo quella che a una generazione era sembrata la direzione irreversibile della Storia. Gli scossoni alla finanza mondiale in un primo momento vengono avvertiti come un terremoto terribile ma episodico, da accogliere quasi con eccitazione, sperando che non coinvolga la propria situazione individuale.[8] Ben presto, tuttavia, anche l'equilibrio di vari personaggi viene travolto dalla

8 «En aquellos primeros momentos el temblor no nos produjo miedo, ni siquiera ese aturr dimiento. Era otra cosa, llamémosla por su nombre: excitación» (Rosa 2013a, 100).

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

crisi, con il suo progressivo corollario di perdita di lavoro, di precarietà nella condizione abitativa, di rinuncia ai consumi anche primari, con le prevedibili conseguenze sull'identità degli individui.

La risposta a questa inimmaginabile erosione delle certezze che sembravano più salde è un rinnovato senso di appartenenza a quella sorta di comunità informale raccolta intorno alla *habitación*. Pur senza rinunciare alla dimensione di rifugio e di compensazione offerto dalla stanza buia, il gruppo reagisce con un ritorno alla frequentazione degli altri spazi della casa, dove la socialità torna ad orientarsi verso la realtà esterna:

> Entonces regresamos a la habitación oscura. Algunos no habíamos dejado de acudir, pero ahora volvíamos todos, incluso recuperamos las reuniones del sábado en el local [...]. Ahora nos contábamos las novedades del nuevo tiempo: una amenaza de despido, nóminas atrasadas, un cliente que no pagaba, una subvención en que ya no se podía contar, las dificultades de un familiar, el cierre de un comercio conocido, una asamblea de barrio, una carga policial, una decisión del Consejo de Ministros. (Rosa 2013a, 111, 113)

In questa terza fase una delle fondatrici della *habitación*, Silvia, che ha un passato di intensa militanza politica, orienta il gruppo verso la partecipazione a iniziative di protesta (manifestazioni, blocchi stradali, opposizione a sfratti, ecc.), senza peraltro che questo faccia venire meno la frequentazione della stanza buia.[9] L'appartamento, inoltre, per la prima volta ospita degli estranei, divenendo la sede di un gruppo di protesta al quale partecipa la stessa Silvia, che ormai si mostra molto critica verso l'esperienza della *habitación*, nella quale identifica una pura via di fuga dalla realtà circostante. Il gruppo politicizzato sta teorizzando ormai un salto di livello nella lotta al sistema, che prevede il sabotaggio dei meccanismi del potere economico, soprattutto dei suoi sistemi di acquisizione e manipolazione delle informazioni. Attraverso l'uso spregiudicato di mezzi informatici, che permettano l'intrusione nelle banche dati delle entità finanziarie e perfino nella sfera personale dei principali leader politici ed economici, il gruppo aspira a denunciare pubblicamente presso l'opinione pubblica gli aspetti oscuri della manipolazione di tutte le informazioni ottenute sui movimenti economici e sui comportamenti dei singoli.

La mutua tolleranza tra i due gruppi si tramuta in complicità quando arriva un ulteriore evento a minacciare il patto comunitario stabilitosi tra tutti i partecipanti. Uno sconosciuto, dopo una lunga persecuzione a una delle partecipanti, riesce a introdursi nella stanza buia, tentando in un'oc-

9 «por mucho que batiésemos cacerolas en la plaza, seguíamos necesitando ese agujero, ahora más que nunca, y cada acción de protesta se acababa convirtiendo a su término en una visita obligada a la habitación oscura» (Rosa 2013a, 146-7)

 e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

casione di violentare la ragazza. L'insieme dei frequentatori della casa decreta per l'aggressore una punizione esemplare, portata a termine con gli stessi strumenti di intrusione informatica e di *denuncia* pubblica che vengono adottati per la lotta politica. Questa e altre azioni simili, oggetto probabilmente anche di una delazione dall'interno, finiscono per attirare l'attenzione della polizia sulle attività della casa. Il previsto intervento delle autorità determina la fine dell'esperienza della *habitación oscura*.

4 Il lavoro della scrittura

È evidente, già a una prima rassegna dei due romanzi affrontati, che il loro interesse risiede non solo nell'originalità della situazione di partenza e degli sviluppi narrativi che ne derivano ma, in maniera consistente, dalla rivisitazione operata dall'autore di una serie di meccanismi essenziali dell'arte narrativa. La cifra più notevole della sua scrittura – possiamo anticipare – sta nella sostanziale coerenza tra gli strumenti espressivi adottati e la materia narrativa rappresentata.

Si tratta di un elemento evidente a partire dal peculiare rapporto istituito tra l'istanza che assume la narrazione e l'oggetto narrato. Gli ultimi due romanzi di Isaac Rosa sono infatti anche delle interrogazioni sull'identità del soggetto, nel senso della problematizzazione del rapporto tra ciò che nella realtà è l'individuo e ciò che in letteratura viene identificato come *personaggio*.[10]

In entrambi i romanzi al centro della narrazione c'è un soggetto collettivo che viene definito attraverso una serie di esplicite regole di interazione e che appare inoltre circoscritto entro uno spazio delimitato convenzionalmente (il palcoscenico dove si esibisce il gruppo di lavoratori, nel primo caso, e la stanza buia, nel secondo). Si tratta, all'apparenza, di due comunità di natura molto diversa, perché nel caso di *La mano invisible* il patto azionale viene stabilito dall'esterno e con delle dinamiche e degli obiettivi che non sono del tutto rivelati; nel caso di *La habitación oscura*, apparentemente, l'aggregazione avviene in base a una volontà condivisa e con un obiettivo comune e relativamente consapevole. La traiettoria del secondo romanzo, tuttavia, è a sua volta orientata a dimostrare quanto dinamiche invisibili, derivanti da meccanismi sociali e da una specifica congiuntura epocale, influenzino e orientino anche quelle che sembrano scelte assolutamente libere.

È solo a partire dal legame con questo soggetto collettivo che può emergere, nel testo, il profilo della soggettività dell'individuo. Ciascuno dei per-

10 In modo ben più evidente, anche il romanzo precedente, *El país del miedo* (Rosa 2008) è un'indagine sulla soggettività, di carattere più riconoscibilmente psicologico e per di più centrata sull'ambito familiare e parentale. Rimando, anche in questo senso, a Guarino 2013.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

sonaggi/lavoratori di *La mano invisibile* è anzitutto l'attore di una rappresentazione di cui resta ambiguo quale sia l'oggetto rappresentato. È però, a sua volta, l'osservatore di coloro che guardano, sia gli spettatori presenti che, in un senso più ampio, dei commentatori esterni della performance. È in questo rispecchiamento, estendibile potenzialmente all'infinito, che si consuma il senso di smarrimento sulla possibile identificazione da dare a questa esperienza collettiva.

Mentre la voce narrante è affidata a un'istanza esterna, un narratore 'in terza persona', il punto di vista è estremamente mobile, oscillante tra la percezione degli spettatori e l'esperienza dall'interno dei singoli personaggi/lavoratori. Rosa, molto opportunamente, non cede alla tentazione di attribuire un'interazione personale tra i vari personaggi (prolungandola, ad esempio, nello spazio esterno al capannone), limitando al minimo lo scambio di informazioni e di sensazioni tra loro. Il loro essere gruppo nasce e si esaurisce nel compito loro assegnato. Anche in presenza di eventi che li riguardano collettivamente, come l'aumento dei ritmi produttivi o la scoperta finale che il compito del collega informatico non è altro che quello di controllare il lavoro del gruppo, non si radica tra loro neanche quell'embrione di solidarietà che sarebbe prevedibile. Si potrebbe dire, in un linguaggio forse ormai desueto, che l'insieme dei lavoratori non fa mai il salto da gruppo *in sé* a gruppo *per sé*.

Anche i racconti retrospettivi che riguardano ciascuno di loro, e che riconducono a storie personali e familiari, partono sempre dalla concreta circostanza del lavoro. Come si è già visto, i tempi e le condizioni del lavoro assumono una connotazione quasi totalizzante nella determinazione della sfera esistenziale dei personaggi.

Nel caso di *La habitación oscura* i personaggi vengono identificati con il nome di battesimo e, rispetto al romanzo precedente, sono caratterizzati da una maggiore interazione sia con gli altri personaggi del gruppo a cui appartengono che con altre figure del mondo esterno. L'esperienza comunitaria della stanza buia, tuttavia, costituisce una sorta di centro della loro esistenza durante tutti i quindici anni della sua durata. Si tratta di una comunità anomala ma del tutto coerente con l'ideologia che sottende a un'epoca e a una generazione, caratterizzata da una struttura orizzontale (non vi appare traccia di gerarchia né di *leadership*) e da una rivendicazione di libertà personale che si traduce in una partecipazione *a geometria variabile*. Lo stesso patto fondativo del silenzio e dell'oscurità intende liberare il soggetto dai condizionamenti derivanti dall'identificabilità, vista come residuo delle ultime inibizioni esercitate dai codici di comportamento esterno. A essere circoscritto e identificato, tuttavia, è il gruppo dei partecipanti, sorta di comunità post-adolescenziale che permette che l'esperienza non degeneri nel senso dell'abuso e della violenza.

Si tratta dell'incarnazione del sogno, evidentemente regressivo, di una sessualità polimorfa, ma al tempo stessa sottratta ai rischi del confronto

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

con altre soggettività. Ed è ancor più significativo che il ricorso a questo comunitarismo chiuso e parzialmente anestetizzato (almeno per i sensi della vista e dell'udito) permetta, nella fase successiva, il trasferimento di un'analoga pulsione libidica ai meccanismi di accumulazione e di consumo.

Anche se, nel corso nel racconto, dal buio della stanza emergono progressivamente – ma peraltro sempre in maniera discreta – le figure di alcuni di coloro che vi partecipano, è solo la conclusione forzata dell'esperienza che spinge a tentarne una lettura complessiva. L'intera vicenda viene infatti proposta come una sorta di narrazione collettiva, durante un'ultima riunione dell'intero gruppo, che si svolge alla vigilia dell'irruzione delle autorità.

Il narratore si rivolge costantemente a un *tu* che non è identificabile con nessuno dei personaggi nominati ma che in qualche modo li comprende tutti. Al tempo stesso, se il narratore non si identifica mai come *io*, altrettanto frequentemente narra la vicenda da un *noi* che evidentemente aspira a comprendere il punto di vista di tutta la comunità. In altri termini, attraverso la scomposizione delle istanze narrative, Isaac Rosa dà conto dell'ambiguità di un'esperienza che prova ad essere sia racchiusa in sé stessa che in comunicazione con la realtà esterna.

Se nel caso di *La mano invisible* si trattava della denuncia della trasfigurazione, operata in maniera occulta e ideologica, di una realtà fin troppo esibita per essere vera, in *La habitación oscura* è evidente la rivelazione della volontà di un intero gruppo generazionale di *non voler vedere* i tratti più inquietanti della propria condizione e del proprio tempo. Solo l'interruzione forzata di quello che sembra il cammino inarrestabile della propria parabola sociale induce i singoli partecipanti a recuperare un'interazione che vada oltre le regole della stanza sotterranea, a riappropriarsi del *logos* sia per comunicare con gli altri soggetti del gruppo che all'esterno.

Su questo punto che appare una notevole convergenza e complementarità tra i due romanzi: avere rinunciato alla riconoscibilità del soggetto non è stato, come sembrava in origine, un gesto trasgressivo, ma piuttosto ha permesso di lasciare campo libero a quella *mano invisibile* che ormai, nella società dell'informazione, attraverso una tracciabilità quasi assoluta dei comportamenti controlla la *visione* dei singoli e dei gruppi. La partita della libertà individuale si gioca non più sulla rottura dei tabù morali o sull'accesso ai beni di consumo, ma sulla possibilità di controllo dell'immagine della realtà che viene fornita, oltre che di mantenimento di una dimensione ancora definibile come personale e privata. Non a caso il gruppo di protesta al quale partecipa Silvia, aspira, in modo del tutto velleitario e semplicistico, ad attaccare il cuore di quel sistema che attraverso l'informazione controlla la finanza e l'economia mondiale. Se i personaggi/lavoratori di *La mano invisible* si sentono gli attori inconsapevoli di una rappresentazione il cui senso non viene rivelato, i quasi quarantenni di *La habitación oscura* rivendicano di essere le vittime di un meccanismo occulto che sta sospingendo un'intera generazione verso la frustrazione e la marginalità.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

L'aspetto più riuscito di questo percorso narrativo, in entrambi i romanzi, è quello di non provare a mantenere l'operazione letteraria *esterna* rispetto a questi processi, ma al contrario di esibirne – in senso metadiscorsivo – tutte le ambivalenze. Se il dominio sulla realtà, anche quella della produzione e del consumo, passa attraverso i meccanismi della sua rappresentazione, c'è almeno da chiedersi in questo contesto quale possa essere lo spazio per forme espressive che aspirino a rendere visibile ciò che in genere non lo è, a provare a rendere palese un senso che ci si è rassegnati a lasciare oscuro.

In *La mano invisible* Isaac Rosa è sincero ed efficace nel rappresentare l'intrinseca ambivalenza verso il mondo del lavoro che attraversa la società, nella quale accanto alla fatica e al disagio per la ripetizione del gesto produttivo può manifestarsi l'ammirazione per la trasformazione della materia in prodotto consumabile, la libidine dell'*homo faber* per il controllo esercitato sul reale. Anche se nella realtà sono stati superati quasi tutti i codici che nella società del passato ancoravano la produzione a dei linguaggi espressivi e a un'etica tradizionale (paradigmatico, nel testo, è il caso della figura della sarta, trasformata da artigiana a un'operaia tessile costretta a ritmi disumani), è ancora possibile in alcuni lavori manifestare un orgoglio per il ruolo produttivo, come effettivamente si riscontra in alcuni personaggi (il meccanico, innamorato del feticcio-automobile, oppure, come si è visto, nell'informatico, e perfino nel macellaio). Il fatto è che l'attività produttiva, nel suo scomporre il mondo in parti e nel provare a ricomporlo, prima ancora che da una volontà di dominio dell'uomo sui suoi simili, è vertebrata da una pulsione di controllo della realtà che è forse fondativa dell'essere umano. Pulsione che non è lontana dalla vertigine per l'appropriazione, per il dominio totalizzante, che assale i personaggi di *La habitación oscura* e di cui Isaac Rosa non nega il fascino.

Si tratta di una *libido* che permea lo stesso testo, quando in *La mano invisible* Rosa si trattiene a descrivere con minuzia l'azione del singolo lavoratore, a enumerarne con perizia lessicografica gli arnesi e gli strumenti, a dettagliare le fasi dei singoli cicli produttivi, quasi a volersi collocare a sua volta sotto i riflettori del capannone come ulteriore esempio, dotato di tutte le ambivalenze che abbiamo visto, del *mestiere* dello scrittore. La scrittura, come ogni attività produttiva, è a sua volta la sfida a una scomposizione analitica della realtà, esposta al rischio del fallimento e dell'errore; significativamente, in un suggestivo passaggio in cui accenna all'aumento dei ritmi produttivi, Rosa lascia cadere che «todos comneten errores» [*sic*] (Rosa 2011, 189), facendo intendere, in modo metadiscorsivo, quanto la sua stessa attività di selezione e (ri)combinazione del reale sia aperta all'alea di qualsiasi processo creativo. La sfida della scrittura, come di qualsiasi arte, è ancora possibile se vi è un residuo di fiducia nella possibilità, nei mezzi espressivi, dell'imperfezione (nel senso di ciò che è imprevisto e inatteso), senza la quale non può esservi né verità né bellezza.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

È significativo che uno dei personaggi di *La habitación oscura*, l'hacker rabbiosamente politicizzato Jesús, in alcune occasioni utilizzi i mezzi dell'intrusione informatica per una ricerca estetica:

> también Jesús tenía sus momentos en que no quería romper nada, en que se asomaba a una puerta buscando otras cosas. Incluso belleza: también era capaz de extraer belleza por algunas de esas grietas […] había sido el autor de un vídeo reciente que todos habíamos visto […] su único propósito era capturar varias fotografías de la plaza por minuto, miles de instantáneas al día, que se almacenaban en orden cronológico. No las guardaba todas, sólo las de algunos días seleccionados, el resto las eliminaba. Después, tomó todo los fotogramas de esos días y los montó con un programa de edición. El resultado era ya conocido: una película de cinco minutos en time-lapse que resumía todo un año de tránsito por un mismo espacio. Todos vimos el vídeo, su recuerdo es el que hoy nos invita a acelerar nuestra propia memoria para observarla también con ese trepidar de cielo inestable y figuras fugaces que a su paso dejan un rastro luminoso. (Rosa 2013a, 218-19)

La *forzatura* sul mezzo espressivo, il suo ri-uso creativo, non solo produce verità e bellezza, ma spinge a ritornare, in maniera autoriflessiva, sulla propria vicenda personale e collettiva.

L'importante, sembra suggerire Rosa, è superare l'illusione dell'univocità che si annida nelle rappresentazioni trasmesse dai media. In questo senso Isaac Rosa, accanto ad altri narratori della sua generazione come Marta Sanz, Julia Navarro o Ricardo Menéndez Salmón, si mostra uno dei migliori rivisitatori nella Spagna contemporanea non tanto dell'aspirazione alla *verità* che era stata del *Realismo social* degli anni Cinquanta quanto piuttosto alla sua scomposizione analitica della realtà perseguita, a partire dal decennio successivo, dalle varie voci del cosiddetto *Realismo crítico* (Martín Santos, in primis, ma anche Caballero Bonad, Goytisolo, Espinosa, ecc.).

Si è già accennato al sapiente gioco di oscillazione di punti di vista e di voci narranti operato da Rosa, così come all'attenzione per la plurivocità dei linguaggi che attraversano lo spettro sociale. È altrettanto rilevante che uno degli strumenti privilegiati di Rosa sia quello dell'accumulazione attraverso l'elencazione, quel procedimento che in Luis Martín Santos venne identificato come *enumeración selectiva*, e che tanto contribuì, a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, a una lettura problematica sia del passato storico che dei destini individuali nella contemporaneità.[11] Se è vero che Isaac Rosa, nella scena spagnola attuale, è il rappresentante

11 Mi riferisco alla fortunata definizione contenuta nel saggio di Alfonso Rey (1977) *Construcción y sentido de Tiempo de Silencio*.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

di una letteratura che ha recuperato una sua dimensione di impegno sociale, è più che mai interessante che la sua ricerca vada nella direzione di una maggiore complessità dei mezzi espressivi, con il deliberato obiettivo di favorire nel lettore un arricchimento della coscienza e dell'esperienza.

Bibliografia

Arena, Marcelino Aníbal (2008). «Ese perspectivismo indulgente del que somos hijos': representaciones del pasado reciente en El vano ayer de Isaac Rosa». *Siglos XX y XIX. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas* (La Plata, 1 al 3 de octubre de 2008). La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1-13.
Baudrillard, Jean [1976] (2010). *La società dei consumi*. Bologna: il Mulino.
Baudrillard, Jean (2006). *Il sistema degli oggetti*. Milano: Bompiani.
Curi, Umberto (2004). *La forza dello sguardo*. Torino: Bollati Boringhieri.
Florenchie, Amélie (2011). «Isaac Rosa o la 'escritura responsable'». Florenchie, Amélie; Touton, Isabella (eds.), *La ejemplaridad en la novela española contemporánea*. Madrid: Vervuert iberoamericana, 131-49.
Guarino, Augusto (2013). «Raccontare la paura». Spinato Bruschi, Patrizia; Martínez, Jaime José (a cura di), *Cuando quiero hallar las voces, encuentro con los afectos. Studi di iberistica offerti a Giuseppe Bellini*. Roma: CNR Edizioni, 383-90.
Rosa, Isaac (1999). *La Malamemoria*. Badajoz: Del Oeste Ediciones.
Rosa, Isaac (2004). *El vano ayer*. Barcelona: Seix Barral.
Rosa, Isaac (2007). *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* Barcelona: Seix Barral.
Rosa, Isaac (2008). *El país del miedo*. Barcelona: Seix Barral.
Rosa, Isaac (2011). *La mano invisible*. Barcelona: Seix Barral.
Rosa, Isaac (2013a). *La habitación oscura*. Barcelona: Seix Barral.
Rosa, Isaac (2013b). *Compro oro*. Madrid: la marea Ediciones.
Rey, Alfonso (1977). *Construcción y sentido de Tiempo de Silencio*. Madrid: José Purrúa Turanzas.
Valle Detry, Mélanie (2012). «Isaac Rosa y los lectores: narrar y leer el pasado con responsabilidad». *Études Romanes de Brno*, 33(2), 21-31.
Walsh, Anne L. (2009). «The Inescapable Nature of Memory: The Case of *El lápiz del carpintero* (Manuel Rivas) and *El vano ayer* (Isaac Rosa)». de Menezes, Alison; Roberta Ribeiro; Quance, Ann; Walsh, Anne L. (eds.), *Guerra y memoria en la España contemporánea*. Madrid: Verbum, 229-41.

Rassegna iberistica
Vol. 41 – Num. 109 – Giugno 2018

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Italia y Argentina. Novelas contemporáneas narran las migraciones decimonónicas

Ilaria Magnani
(Università degli Studi di Cassino, Italia)

Abstract It is only after the last years of the last century that the Italian and Argentine narratives have reconsidered migratory themes. This article compares two novels, *Mar de olvido* (1992) by the Argentine Rubén Tizziani and *Tango alla fine del mondo* (2013) by the Italian Diego Cugia, who share a common plot: the saga of an Italian family forced to emigrate to Argentina braided with an icon of argentinity such as tango. The analysis aims to show how a common interest and the use of analogous themes give rise to literary products aesthetically and ideologically very different. Historical circumstances, national origin, different writers intentions and readership shape literary results and national reception.

Keywords Italia. Argentina. Migration. Contemporary literature. Tizziani. Cugia.

1 Estados, migraciones, narraciones

La afirmación de Abdelmalek Sayad según la cual «pensar la inmigración corresponde a pensar el Estado, mejor dicho es el Estado que se piensa a sí mismo pensando la inmigración» (1999, 396) pone de relieve que la migración – en el doble sentido de llegada y alejamiento – perturba la vida nacional ya que pone en tela de juicio esa unidad cultural, lingüística, religiosa y étnica que está en la base del concepto de Estado nacional adquirido como universal y naturalmente constitutivo de su ser. La presencia del inmigrante es el germen que desnaturaliza y rehistoriciza la institucionalización del Estado-Nación minando su pretendido estatuto ontológico y su reivindicación de pureza.

Este convulsivo ejercicio del Estado pensándose a sí mismo deja sus huellas en la representación de las migraciones propuesta por la narrativa contemporánea que, de acuerdo con la visión de Sayad, se propone con formas distintas en cada estado nacional.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2018/109/004
Submitted: 2017-05-20 | Accepted: 2017-06-22

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Las narrativas italiana[1] y argentina han vuelto a tratar los argumentos migratorios a partir de los últimos años del siglo pasado. Aun teniendo en cuenta este interesante punto de contacto, sin embargo, considero que se trata de fenómenos radicalmente diferentes, empezando por los contextos de los que han surgido. Es mi intención reflexionar sobre dos novelas de tema migratorio: la argentina *Mar de olvido* (1992) de Rubén Tizziani y la italiana *Tango alla fine del mondo* (2013) de Diego Cugia, convencida que, a pesar de la proximidad de los sujetos, las obras divergen por estilo e intención de los autores, por motivación de redacción y destinatario.

Es sabido que en la Argentina la inmigración – proyectada en el siglo XIX por los ideólogos liberales – tenía que garantizar la plena y adecuada explotación del territorio y desembocar en la modernización del país gracias al desarrollo económico y social asegurando al mismo tiempo la rápida y completa integración de los recién llegados en el consabido crisol de razas. Sabemos que a lo largo del tiempo han ido variando las formas de inserción productiva de los inmigrados pasando de la planeada destinación agrícola a la creciente urbanización. Esas variaciones no repercuten sin embargo en el propósito asimilatorio que, acompañado por políticas capilares y eficaces tenía que generar, al cabo de pocas generaciones, la orgullosa reivindicación de su pertenencia nacional de parte de los descendientes de los inmigrados.[2] Las dictaduras de la segunda mitad del siglo pasado y la última en particular, extremadamente cruenta, muestran la faz macabra del país e instigan a reconsiderar el proyecto nacional viendo las muchas lagunas del progreso pretendidamente conseguido. Este estado de ánimo propicia la mirada desencantada sobre los acontecimientos del último siglo y conlleva la recuperación de la etapa migratoria, anteriormente reprimida con determinación, reafirmando la conocida ‘ley’ de Marcus Lee Hansen (1952) sobre el comportamiento de los inmigrados y sus descendientes, según la cual los nietos son los que recuperan la experiencia de los abuelos, diferentemente de los padres, deseosos de borrarla al fin de integrarse en el contexto de llegada.[3]

1 Cabe recordar que en años recientes junto a una narrativa escrita por italianos ha surgido otra producida por extranjeros que tematiza los movimientos demográficos actuales y empieza a adquirir relevancia numérica y aprecio de la crítica. Sobre el fenómeno véase Gnisci 2003 e 2006, cuya atenta investigación de comparatista ahonda en la nueva literatura *créole* escrita en Italia y en Europa.

2 Entre las estrategias políticas destinadas a garantizar la integración de los inmigrados particular interés merecen las relacionadas con la escolarización infantil, gratuita y obligatoria según el proyecto sarmientino. Véanse al respecto Bertoni 1991; Sarlo 1998. Algunas páginas significativas sobre el tema se encuentran en la novela de Steimberg *Cuando digo Magdalena* (1992).

3 Aunque cabe marcar una diferencia entre la situación norteamericana, a la que se refiere el estudio, y la argentina donde el asimilacionismo resultaba bastante más matizado.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

De esa reconsideración del pasado han surgido las obras de varios autores de ascendencia migratoria. Entre los escritores de origen italiano podemos recordar a Roberto Raschella, Antonio Dal Masetto, Mempo Giardinelli, Rubén Tizziani, María Teresa Andruetto, Griselda Gambaro, Hebe Uhart y María Angélica Scotti,[4] sin embargo ejemplos análogos se dan entre los descendientes de inmigrados de otras nacionalidades como Alicia Steimberg, Ana María Shua y Mario Szichman en el caso de la colectividad hebrea de procedencia centroeuropea, Gladys Onega y Pedro Orgambide[5] entre los descendientes de españoles. Rasgo común de esta producción literaria es la capacidad de atesorar las tradiciones y las narraciones familiares relativas a la experiencia migratoria sin caer en el simple memorialismo o auto/biografismo sino de conjugar el legato familiar con la creatividad artística e individual, la experiencia doméstica con la ficción narrativa.[6]

Esa producción testimonia, además, de un cambio en el papel simbólico asignado por la sociedad argentina al componente migratorio, integrándolo como actor social y cultural reconocido y no como simple elemento de desarrollo económico. En lo relativo a la ascendencia italiana, esta tendencia se ha visto seguramente reforzada por la positiva posición de la Italia de posguerra en el escenario internacional, que permitió a los interesados reivindicar una procedencia que antaño parecía vergonzosa. En términos generales, entre las causas de cambio hay que considerar el éxodo de los años setenta, que alimentó un proceso de identificación de los

4 De Raschella véanse las novelas *Diálogos en los patios rojos* (1994) y *Si hubiéramos vivido aquí* (1998), los poemarios *Maldito los gallos* (1997) y *Tímida hierba de agosto* (2001), reunidos en *La casa encontrada. Poesía reunida, 1979-2010* (2011). Las obras de tema migratorio de Dal Masetto son: *Oscuramente fuerte es la vida* (1990), *La tierra incomparable* (1994), *Mi padre y otras historias* (2002), *Señores más señoras* (2006), *Cita en el Lago Maggiore* (2011); de Giardinelli, *Santo oficio de la memoria* (1991); de Andruetto, *Stefano* (1997); de Gambaro, *El mar que nos trajo* (2001); de Uhart, *Camilo asciende* (1987) y *Mudanzas* (1999); de Scotti, *Diario de ilusiones y naufragios* (1996).

5 Las obras de tema migratorio de los autores mencionados son: Steimberg, *Músicos y relojeros* (1971) y *Cuando digo Magdalena* (1971); Shua, *El libro de los recuerdos* (1994); Szichman, *A las 20,25, la Señora entró en la inmortalidad* (1981); Onega, *Cuando el tiempo era otro. Una historia de infancia en la pampa gringa* (1999) y Orgambide, *Hacer la América* (1984).

6 Por lo peculiar de su origen, en todas estas obras es posible rastrear una estructura dialógica y/o una génesis oral, modélica, de las narraciones. Muchos autores han declarado que el material al que se habían inspirado en sus novelas procedía de las narraciones de algún familiar y la estructura de las obras siempre mantiene un deje de la comunicación oral, tal vez como forma de fidelidad a la génesis del texto y a la tradición doméstica. Para mencionar algunos casos: dicha marca de oralidad la encontramos en el comienzo de *Oscuramente*, de Dal Masetto (1990), donde la protagonista narra a los nietos el pasado italiano; aparece en el cierre de *El mar que nos trajo*, de Gambaro (2001), que trenza los acontecimientos del libro con las conversaciones de las sobremesas familiares; está presente en *El libro de los recuerdos*, de Shua (1994), donde los descendientes reconstruyen y comentan los recuerdos transmitidos en la familia.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

exiliados con los antepasados migrantes y sensibilizó a los autores hacia una temática que si tuvo larga eco en la literatura argentina casi nunca interpeló activamente a los inmigrados y a sus descendientes.

Italia presenta la situación históricamente complementaria porque ya antes de su unificación el país había sufrido repetidos éxodos, originados por causas políticas o económicas que variaron según las épocas. Baste decir que entre 1876 – fecha de la primera estadística – y 1915 se calcula que partieron alrededor de 14 millones de personas (Rosoli 1978).

A pesar de su carácter masivo la emigración italiana hacia América ha tenido escasas representaciones, aunque algunas de amplia y persistente popularidad como en el caso de Edmondo De Amicis. Sobre el tema también se cuentan obras de Verga, Pascoli, Alvaro, Levi, algunas alusiones en Salgari y varios casos de literatura popular casi siempre de escaso nivel estético.

La situación cambia en las últimas décadas del siglo XX y a partir de los años setenta surgen estudios que se caracterizan por su aliento interdisciplinario abarcando a historiadores, sociólogos, antropológicos, psicólogos, economistas, demógrafos y críticos literarios entre los que se cuentan italianistas e hispanoamericanistas ocupados en investigaciones casi siempre separadas y, sin embargo, paralelas (Cattarulla 2009). Para ver revertida la tendencia del siglo XIX y de buena parte del XX en la escritura literaria hay que esperar la década del ’80 por lo que se refiere a Norteamérica, mientras que los primeros textos relacionados con el subcontinente pertenecen a los noventa.[7]

De la narrativa italiana contemporánea Emilia Perassi afirma que:

> occhieggiano qua e là narrazioni impegnate e sensibili che cercano di comprendere questo nostro passato in modo che aiuti a lumeggiare il presente: penso a Laura Pariani, Renata Mambelli, Mariangela Sedda o Romana Petri, che ricorrendo all’accoglienza del ‘sapere materno’ tracciano la storia di un’umanità sradicata e dolente, ma al tempo stesso coraggiosa e indomata dalla sofferenza, quale quella migrante. Resta singolare, almeno per quanto riguarda il caso argentino, sul quale si concentrano le scrittrici appena menzionate, la sostanziale assenza di voci maschili. (2012, 98-9)[8]

A las autoras mencionadas hay que añadir a Clementina Sandra Ammendola (2005), Daniela Palumbo (2013), además de una nueva obra

7 Pariani, *Di corno o d’oro* (1993) e *Il pettine* (1995).

8 Perassi se refiere a las siguientes novelas de las escritoras citadas: Pariani *Il paese delle vocali* (2000), *Il paese dei sogni perduti* (2004a), *Patagonia blues* (2004b), *Quando Dio ballava il tango* (2005), *Dio non ama i bambini* (2007); Mambelli *Argentina* (2009); Sedda *Oltremare* (2004) y *Vincendo l’ombra* (2009); Petri *Tutta la vita* (2011).

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

de Pariani, *Il piatto dell'angelo* (2013), mientras aparecen las primeras voces masculinas: Nicola Viceconti (2010) y Diego Cugia (2013).

Son novelas que cuentan el dolor de la partida y el desarraigo, las durezas de la inserción, la nostalgia, la dificultad de mantener el vínculo con el mundo de procedencia, en algunos casos la vuelta al pueblo de origen. En ocasiones la experiencia de la migración se cruza con la de la militancia, la represión dictatorial de los setenta (Palumbo) y el exilio (Ammendola), mostrando una tendencia que se ha ido afirmando en la representación de estos momentos históricos y que a menudo se configura en la creación de otros tantos íconos en la narrativa contemporánea.[9] La forma de la narración varía de la novela tradicional con narrador omnisciente, a la novela epistolar, a la autobiográfica o pseudo-autobiográfica.

Las razones del cambio en la narrativa italiana contemporánea radican, a mi entender, en el mutado papel internacional de Italia que en la segunda mitad del siglo pasado ha logrado insertarse en el ámbito de las potencias económicas mundiales, en su transformación de país de emigración a tierra de inmigración y en la muy reciente 'fuga de cerebros', condiciones todas que han llevado a una reconsideración de temas que parecían borrados del recuerdo y el imaginario nacionales. Finalmente la ley que extiende el electorado político activo a los emigrados italianos y a sus descendientes ha impuesto la cuestión a la atención pública, mientras que la presencia de un papa argentino refuerza la recuperación del tema.

2 Narrar la memoria y construir la identidad

En la novela *Mar de olvido* (1992), Rubén Tizziani construye un texto en el que la huella de la oralidad, como simbólico testimonio de la memoria o incitación a cultivarla, aparece a distintos niveles: desde el paratexto con una dedicatoria elocuentemente programática, al texto, que remite al coro de voces yuxtapuestas de los narradores, incluyendo entre estos, a través de la figura retórica de la prosopopeya, íconos de la cultura rioplatense como el bandoneón.

Bajo su aparente convencionalidad, la dedicatoria – «Para Ania, Licia y Oriana, mis hijas» – se presenta como la primera manifestación de un verdadero mandato de la memoria e indica un procedimiento operativo ya que la novela no constituye solo un conjunto de contenidos sino un método para el tratamiento de los recuerdos y una reflexión sobre los mecanismos de la transmisión de la memoria, fermento cultural constitutivo de la

9 Sobre la representación de los años de la dictadura en la cultura italiana contemporánea véase Cattarulla 2016a.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

identidad cuyo rasgo fundamental es la constante negociación, articulada entre la adhesión a los hechos, su recomposición y resignificación.

En la lógica de ese mandato el autor considera que los descendientes tienen la obligación de transmitir la memoria y le atribuye a la primera generación pos-migratoria la responsabilidad del enraizado olvido impuesto en la historia argentina. No casualmente la recuperación del pasado y la negociación de la memoria están a cargo del más joven de la estirpe, representante prototípico de un momento histórico – el de la dictadura y la pos-dictadura – que necesita repensar el pasado y definir la identidad individual y nacional:

> Una vez más, suposiciones, mágico intento de la imaginación para llenar los vacíos del recuerdo, los largos tramos ocultos de una historia que desconocía casi por completo y que, sin embargo, sería capaz de recrear paso a paso en sus delirios, en los sueños de largas noches de vigilia; cuando decidió que ya no podía seguir viviendo sin pasado, que, como cualquiera, necesitaba un punto de partida, y lo tendría, aunque tuviese que inventarlo.
>
> Ignoraba entonces […] que la clave no era abandonarse a la fantasía, sino a la memoria. Ni siquiera a la suya, […], sino a la de todos los otros, la de aquellos que conservaban en sus gestos de viejo lo vivido en la niñez. Aunque muchos hubiesen muerto ya y nadie se acordara de ellos; porque hablarían a través de él, que había heredado la memoria […]. Recuerdos que – sin nombrarlos, sin necesidad de explicación alguna – su padre le había transmitido, y su abuelo a su padre. (Tizziani 1992, 54)

La novela propone una paradigmática experiencia migratoria articulada en varias generaciones: Giacomo, Marietta y Ella[10] constituyen el núcleo originario – compuesto por dos hermanas y el marido de una de ellas – llegado durante las grandes oleadas migratorias de las últimas décadas del siglo XIX. La segunda generación es representada por Lucio, el primogénito, quien vive la experiencia de las migraciones internas, atraviesa las represiones anti-obreras de las primeras décadas del siglo XX y la etapa peronista de los años cuarenta y cincuenta. La tercera generación se identifica con Martín, hijo de Lucio y último descendiente de la genealogía, con el que la novela llega a la contemporaneidad y al nuevo éxodo político de los setenta que lo lleva a París. Martín conoce a Ella en ocasión del entierro de la hermana de ésta, la abuela Marietta, y la vieja tía abuela ve en el niño la persona predestinada, y largamente esperada, para recoger la memoria de la que Ella es depositaria:

10 El personaje no tiene nombre y su esencia se resume en la marca femenina del pronombre personal que lo define.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

> [Ella] en cuanto vio la señal no tuvo dudas: supo que su función de pasivo receptor quedaba atrás, que a partir de ese momento, por siete días y siete noches, habría de recitar las historias aprendidas, de revelar los secretos escamoteados, las claves de un mundo que nadie más que ella conocía. Y supo, también, con alivio, que luego moriría, que desde un tiempo verdaderamente inmemorial – porque nadie conservaba memoria de su origen – sólo la había sostenido con vida la misión confiada, el mandato a cumplir cuando la hora hubiese llegado. (Tizziani 1992, 16)

El paradigma comportamental evidenciado por Hansen, con su vínculo privilegiado entre generaciones lejanas, constituye el eje de la novela y se estructura a través de la personificación de las funciones del emisor y el receptor, encarnados en la vieja tía abuela – Ella – y en el joven sobrino nieto – Martín. La reconstrucción de los hechos familiares actuada por la mujer se manifiesta en la novela como una sucesión de capítulos dedicados cada uno a las experiencias de un personaje cuyo nombre sirve de título al capítulo. Se genera así un contrapunteo de voces que se yuxtaponen y se trenzan, más allá de una precisa evolución temporal, para formar una narración polifónica capaz de indicar la vastedad del fenómeno migratorio y de sus implicaciones. Mientras que los capítulos titulados «Bandoneón» muestran la proyección cultural del proceso diaspórico resaltando en el instrumento musical el testigo de la evolución multicultural de la sociedad argentina. La voz del bandoneón pone de relieve la dimensión cultural del fenómeno, cuenta el afinamiento del tango – del que es imprescindible compañero – reconstruyendo su nacimiento y afirmación internacional, declinándose en infinitas referencias y alusiones a la música, los instrumentos, la forma de tocar y, fundamentalmente, las letras de los tangos más conocidos.

3 Narración, diversión, orgullo nacional

Tango alla fine del mondo (2013) de Diego Cugia comparte con la novela de Tizziani el tema de la migración familiar y la centralidad del tango: es la extensa y compleja saga de una familia siciliana que, a pocos años de la unificación italiana, se ve expulsada de su casa y su tierra por la represión actuada por el gobierno de la embrionaria organización sindical de los *Fasci siciliani* y por el arbitrio de una policía supeditada a los intereses y deseos de la criminalidad en detrimento de las capas más débiles de la población. La difícil pero rápida afirmación de la familia Maggio en Buenos Aires se acompaña con las desaventuras de una de las hijas que por las tretas de un malhechor se ha visto obligada a quedarse en Italia. Cuando, tras múltiples desgracias, la joven llega a la Argentina, el convencimiento de haber sido olvidada por su familia la lleva a un largo y cruel enfrentamiento con el

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

padre y la nueva esposa de éste y solo después de muchas vicisitudes la narración alcanza el desenlace reconciliador. Con evidente aproximación histórica – y cierta sorpresa del lector – Michele Maggio, el sufrido y exitoso protagonista, resulta ser el inventor del tango y de la forma de exportación de carne vacuna en los barcos frigoríficos, un político fiable electo alcalde de La Boca, un empresario dúctil y un defensor – un tanto paternalista – de las poblaciones autóctonas.

Los elementos de italianidad notoriamente presentes en varios aspectos de la vida argentina se coagulan en la figura del protagonista y alcanzan cumbres irreales y francamente excesivas. Sin embargo, cabe reconocer que, basándose en un entramado histórico y elementos paradigmáticos de la experiencia migratoria, el autor construye una epopeya de la migración italiana con personajes ejemplares, un texto que – a pesar de su discutible cualidad literaria – parece proponerse enmendar la falta de una gran novela de emigración cuya ausencia Gramsci había lamentado como grave laguna de la literatura italiana y su sistema de valores.

Cugia elige formas eminentemente populares: recupera y actualiza el folletín decimonónico con su complejo enredo y sus *topoi*, utiliza una lengua híbrida que incorpora léxico siciliano y castellano. Una elección, ésta, que si por un lado tiene cierta frecuencia en la literatura de tema migratorio, donde es índice del choque intercultural vivido por los protagonistas, por otra parte responde a un uso que se va imponiendo en varios narradores italianos contemporáneos de Camilleri a Malvaldi a Niffoi y que ha tenido sus eminentes progenitores en Gadda y Meneghello, para limitarnos al siglo pasado. De la histórica marginalidad simbólica de la presencia y el aporte italianos se pasa, en la novela, a una representación hipertrófica y aunque su egocentrismo nacionalista linda con el ridículo, los comentarios del público aprecian la fuerte emotividad del libro y cierto cariz heroico de los personajes.

El texto presenta una mirada fuertemente nacional que, aun con las mejores intenciones, transforma el contexto americano en el escenario de preocupaciones, intereses y reivindicaciones eminentemente italianas. La referencia al tango, presente desde el título, se inscribe en una tendencia de cierta narrativa italiana contemporánea que sabe aprovechar con finalidades comerciales el interés que la música y el baile argentinos despiertan en el público.[11] El protagonista de la novela de Cugia, Michele Maggio, se transforma de pobre inmigrado en ecléctico empresario animado por una fuerte carga idealista. El personaje y sus travesías suenan como una crítica igualmente acusada de las instituciones de Italia y Argentina, de su ineficacia y falta de atención hacia la capas humildes de la población, mientras pone en evidencia las múltiples habilidades y la

11 Véase al respecto Cattarulla 2016b.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

sorprendente ductilidad de estas, capaces de grandes empresas cuando encuentran un terreno favorable.

La pertenencia del autor al mundo del espectáculo, que suele privilegiar el gusto por una impactante exterioridad, puede tal vez motivar la predilección por la visión un tanto excesiva propuesta en el texto; sin embargo parece posible afirmar que al momento de representar las migraciones al Cono Sur la novela está más atenta a las preocupaciones nacionales contemporáneas que a las verdades históricas o al contexto presentado.

Cabe recordar que la comparatista italiana Franca Sinopoli (2004) indica en la construcción identitaria y en la superación de la identidad monocultural uno de los dos temas-guía de la escritura literaria dedicada a las migraciones, mientras detecta el segundo en la narración del tránsito, con una fuerte correspondencia con la narrativa de viaje. Refiriéndose a dichas categorías se puede afirmar que la novela de Tizziani – aun siendo una reflexión sobre la condición identitario-cultural argentina –, cumple indiscutiblemente con la primera característica, mientras que la obra de Cugia se ubica lejos de ambas puesto que los personajes no presentan rasgos de transculturación.

A pesar de la proximidad temática, las dos novelas – surgidas a solo dos décadas de distancia en naciones profundamente vinculadas por reiterados movimientos migratorios – muestran una evidente disparidad literaria: cercana a la escritura experimental, la argentina, y profundamente nacional-popular, la italiana. Dichas diferencias indican la elección de un destinatario perteneciente a ámbitos culturales diferentes y sobre todo la distinta intención de los escritores. Tizziani escribe para responder a un anhelo individual y generacional de definición identitaria que subvierte los cánones ideológicos nacionales.

Cugia – ajeno a todo apremio ideológico – escribe un libro de fácil consumición que parece deseoso de desquitarse de la marginalidad sufrida por los migrantes italianos a través de fantasiosas primacías y destinado a un mercado que encuentra en la actual condición de lugar de destino y/o de tránsito migratorio de Italia, el acicate para afirmar una superioridad nacional que, lejos de fundamentarse en la realidad histórica, construye el mito ahí donde ha habido un largo silencio, sustituyendo al vacío la ficción grandilocuente que no es sino otra forma de falseamiento.

Pensando en el título de las jornadas de estudio que albergaron originariamente estas reflexiones – *Italia, Argentina, Brasile: un Paradigma culturale / Italia, Argentina, Brasil: un Paradigma cultural / Italia, Argentina, Brasil: um Paradigma cultural* (Universidad Ca’ Foscari de Venecia, 16 y 17 de noviembre de 2016) – diría que la reaparición de la temática migratoria en la narrativa contemporánea de Italia y Argentina no configura un paradigma común sino que presenta un fenómeno que, central en la historia de los dos países, sigue siendo tematizado de forma distinta y complementaria para responder a motivaciones y necesidades específicamente nacionales.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Bibliografía

Ammendola, Clementina Sandra (2005). *Lei, che sono io*. Roma: Sinnos.
Andruetto, María Teresa (1997). *Stefano*. Buenos Aires: Sudamericana.
Bertoni, Lilia Ana (1991). *La 'educación moral': visión y acción de la elite a través del sistema nacional de educación primaria, 1881-1916*. Seminario de Historia de las Ideas, Instituto de Historia Argentina y Americana «Dr. Emilio Ravignani», Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
Cattarulla, Camilla (2009). «Migrazioni al Río de la Plata e critica letteraria in Italia». *Altre Modernità*, 2, 100-22.
Cattarulla, Camilla (a cura di) (2016a). *Argentina 1976-1983. Immaginari italiani*. Roma: Nova Delphi.
Cattarulla, Camilla (2016b). «Tango tra migrazioni e dittatura nella narrativa italiana contemporanea». Cattarulla 2016a, 57-73.
Cugia, Diego (2013). *Tango alla fine del mondo*. Milano: Mondadori.
Dal Masetto, Antonio (1990). *Oscuramente fuerte es la vida*. Buenos Aires: Planeta.
Dal Masetto, Antonio (1994). *La tierra incomparable*. Buenos Aires: Planeta.
Dal Masetto, Antonio (2002). *Mi padre y otras historias*. Buenos Aires: Sudamericana.
Dal Masetto, Antonio (2006). *Señores más señoras*. Buenos Aires: Sudamericana.
Dal Masetto, Antonio (2011). *Cita en el Lago Maggiore*. Buenos Aires: Ateneo.
Gambaro, Griselda (2001). *El mar que nos trajo*. Buenos Aires: Norma.
Giardinelli, Mempo (1991). *Santo oficio de la memoria*. Santafé de Bogotá: Norma.
Gnisci, Armando (2003). *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*. Roma: Meltemi.
Gnisci, Armando (ed.) (2006). *Nuovo planetario italiano. Geografie e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*. Troina: Città Aperta.
Hansen, Marcus Lee (1952). «The Third Generation in America». *Commentary*, 14, 492-500.
Mambelli, Renata (2009). *Argentina*. Firenze: Giunti.
Onega, Gladys (1999). *Cuando el tiempo era otro. Una historia de infancia en la pampa gringa*. Buenos Aires. Mondadori.
Orgambide, Pedro (1984). *Hacer la América*. Buenos Aires: Planeta.
Palumbo, Daniela (2013). *Sotto il cielo di Buenos Aires*. Milano: Mondadori.
Pariani, Laura (1993). *Di corno o d'oro*. Palermo: Sellerio.
Pariani, Laura (1995). *Il pettine*. Palermo: Sellerio.
Pariani, Laura (2000). *Il paese delle vocali*. Bellinzona: Casagrande.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Pariani, Laura (2004a). *Il paese dei sogni perduti*. Milano: Effigie.
Pariani, Laura (2004b). *Patagonia blues*. Milano: Effigie.
Pariani, Laura (2005). *Quando Dio ballava il tango*. Milano: Rizzoli.
Pariani, Laura (2007). *Dio non ama i bambini*. Milano: Rizzoli.
Pariani, Laura (2013). *Il piatto dell'angelo*. Firenze: Giunti.
Perassi, Emilia (2012). «Scrittrici italiane ed emigrazione argentina». *Oltreoceano*, 6, 97-107.
Petri, Romana (2011). *Tutta la vita*. Milano: Longanesi.
Raschella, Roberto (1994). *Diálogos en los patios rojos*. Buenos Aires: Paradiso Ediciones.
Raschella, Roberto (1997). *Maldito los gallos*. Buenos Aires: Finnegans Libreros.
Raschella, Roberto (1998). *Si hubiéramos vivido aquí*. Buenos Aires: Losada.
Raschella, Roberto (2001). *Tímida hierba de agosto*. Córdoba: Alción Editora.
Raschella, Roberto (2011). *La casa encontrada. Poesía reunida, 1979-2010*. Buenos Aires: Fondo Económico de Cultura.
Rosoli, Gianfausto (1978). *Un secolo di emigrazione italiana 1876-1976*. Roma: Cser.
Sarlo, Beatriz (1998). «Cabezas rapadas y cintas argentinas». Sarlo, Beatriz, *La máquina cultural, Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 9-92.
Sayad, Abdelmalek (1999). *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Paris: Seuil.
Scotti, María Angélica (1996). *Diario de ilusiones y naufragios*. Buenos Aires: Emecé.
Sedda, Mariangela (2004). *Oltremare*. Nuoro: Il Maestrale.
Sedda, Mariangela (2009). *Vincendo l'ombra*. Nuoro: Il Maestrale.
Shua, Ana María (1994). *El libro de los recuerdos*. Buenos Aires: Sudamericana.
Sinopoli, Franca (2004). «Migrazione/letteratura: due proposte d'indagine critica». Argento, Francesco; Cazzola, Paola (a cura di), *Culture della migrazione. Scrittori, poeti e artisti migranti.* Ferrara: Cies, 15-26.
Steimberg, Alicia (1971). *Músicos y relojeros*. Buenos Aires: CEAL.
Steimberg, Alicia (1992). *Cuando digo Magdalena*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
Szichman, Mario (1981). *A las 20,25, la Señora entró en la inmortalidad*. Hanover: Ediciones del Norte.
Tizziani, Rubén (1992). *Mar de olvido*. Buenos Aires: Emecé.
Uhart, Hebe (1987). *Camilo asciende*. Buenos Aires: Torres Agüero.
Uhart, Hebe (1999). *Mudanzas*. Buenos Aires: Mondadori.
Viceconti, Nicola (2010). *Cumparcita.* San Pietro Capofiume: Ginko.

Rassegna iberistica
Vol. 41 – Num. 109 – Giugno 2018

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Prime traduzioni di Borges in Italia: 1927-1937

Gabriella Gavagnin
(Universitat de Barcelona, Espanya)

Abstract The article identifies the first stages of Borges reception in Italy on the basis of some translations and scattered critical interventions that have been neglected by previous criticism. Attention is devoted to the years between 1927 and 1937, a period when three different translators published Italian versions of four Borges's poems. These one attest the Italian focus on Borges' avant-garde poetry as an important representative of innovation in Argentine literature. They are at the same time the oldest translations of Borges' texts in Europe, all prior to the French translation made by Néstor Ibarra in 1939. The analysis of this material reveals some aspects that allow us to connect these texts to the same cultural context, in which are particularly important (personal and cultural) relationships within the Italian-Argentine community.

Keywords Jorge Luis Borges. Italian translations. Folco Testena. Cesare Maccari. Gherardo Marone. Argentine poetry.

1 Premessa

Quando si fanno bilanci di fenomeni di ricezione letteraria si può misurarne il rilievo su parametri diversi, confrontando dati e modalità nel tempo o nello spazio, con attenzione quindi agli sviluppi dinamici che implica la teoria dei polisistemi (Even-Zohar 1990). E a volte succede che il peso di momenti di grande fermento ricettivo adombri fasi meno intense o di minore impatto, ma non per questo meno interessanti o significative se soppesate adeguatamente in rapporto alle aspettative. Per esempio, se si parte dalla consapevolezza dell'importanza che assume Borges nel panorama culturale italiano nel secondo Novecento, si può essere tentati per contrasto dall'etichettare riduttivamente come sparute, marginali, irrilevanti o distorte eventuali testimonianze dirette o indirette della sua presenza in Italia nei decenni anteriori e di non leggerle invece come in-

Il presente studio s'inquadra nel Progetto di Ricerca FFI2016-76055-P *Cartografía de la modernidad. Redes transnacionales y mediadores culturales (España-Latinoamérica 1908-1939)*. Ringrazio Laura Fólica e Amaranta Sbardella di avermi facilitato l'accesso ad alcuni materiali citati.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2018/109/005
Submitted: 2017-04-21 | Accepted: 2017-11-17

 e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

dizi che lasciano presagire qualcos'altro che si manifestava negli ambienti culturali dell'epoca, e quindi come spie che esigono opportune ricerche per rinvenire nei libri e nelle pubblicazioni periodiche la reale portata di quella ricezione. È questa almeno l'impressione che si percepisce da alcuni saggi sul tema che hanno senza dubbio il merito di aver fornito una ricostruzione particolareggiata e articolata della fortuna in Italia di Borges, ma che hanno perpetuato l'idea che l'attenzione italiana si orienta verso Borges con certo ritardo rispetto a quella francese.[1]

Invece, non è così in senso assoluto, ma solo in rapporto alla scoperta della narrativa di Borges dagli anni Cinquanta in poi. Se si fa un passo indietro rivolgendo lo sguardo all'orizzonte culturale degli anni Venti e Trenta, e si prende come parametro la circolazione dei primi testi di Borges in Europa, ci si accorge allora che la cultura italiana vi si inserisce con interventi che, pur senza essere né particolarmente precoci né tantomeno profetici, denotano una vitalità e personalità che non possono essere sottovalutate.[2] Sicché, testimonianze già menzionate dalla critica affiancate ad altre finora passate inosservate, di cui si fa un primo resoconto in queste pagine, rivelano l'esistenza di una ricezione iniziale dell'opera di Borges rivolta alla produzione poetica che merita di essere esplorata con maggiore attenzione. Tanto più che lo stesso Borges, memore di quell'incipiente interesse, si premurò di ricordare a Lamberti Sorrentino in un'intervista negli anni Settanta che gli italiani erano stati i primi a tradurlo.[3]

Scopo del presente studio è innanzitutto quello di dare notizia delle traduzioni di quattro poesie di Borges, appartenenti alle raccolte *Fervor de Buenos Aires* (1923) e *Luna de enfrente* (1925), realizzate ad opera di tre traduttori diversi, e apparse, su pubblicazioni altrettanto differenti, le

1 Mi riferisco soprattutto a Maison (1992), Santos Unamuno (1996) e Galli (1999). Maison accenna al fatto che «[e]n 1927, el nombre de Borges aparece marginalmente citado en un número de la *Fiera letteraria*» (1992, 211). L'allusione alla *Fiera letteraria*, di cui Maison non precisa la data, non viene presa in considerazione da Santos Unamuno, che recensisce, come unica testimonianza italiana scritta su Borges anteriore agli anni Quaranta, la pagina che Giacomo Prampolini gli dedica nella sua *Storia universale della letteratura* del 1938. Dal canto suo, Alfonso D'Agostino (2003, 79) fa un'allusione vaga a una menzione all'autore in un articolo sull'*Illustrazione italiana* del 1936 che non ci è stato possibile identificare.

2 Sulla mancanza di studi sistematici relativi alla ricezione italiana delle letterature sudamericane nel ventennio tra le due guerre si è riferita Alessia Melis (2014), che ha segnalato come fenomeno interessante la pubblicazione in quel periodo di quattro diverse antologie letterarie dedicate alla letteratura argentina e a quella uruguaiana (due delle quali sono state prese in considerazione in questa nostra indagine).

3 La citazione è riportata da Santos Unamuno (1996) che però la interpreta sorprendentemente come una volontà di depistaggio da parte di Borges. Altrettanto sorprendente quanto avventata e poco rigorosa è la conclusione cui approda lo studioso per motivare il presunto nullo interesse italiano verso Borges nei decenni anteriori alla Seconda Guerra Mondiale: «Escritor latinoamericano, así pues, pero a la vez profundamente universal, inadecuado a las expectativas folklóricas y costumbristas [...] de la crítica italiana del periodo».

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

prime due nel 1927, le altre due, rispettivamente, il 17 maggio del 1936 e nell'ultimo trimestre del 1937. Ma oltre a riunire questi reperti che, da soli, basterebbero a relativizzare l'immagine di una ricezione italiana del tutto subordinata, nei tempi e nei modi, a quella francese,[4] si vuole mettere in evidenza che le tre proposte, pur essendo slegate tra di loro e vincolate ciascuna alle vicende biografiche del rispettivo traduttore, presentano alcune costanti significative nelle caratteristiche esterne, tali da far pensare che sono debitrici di un medesimo contesto culturale. Altro conto è il loro sostanziale isolamento rispetto alla ricezione dell'opera di Borges sviluppatasi ben oltre il dopoguerra, in un ambiente del tutto ignaro di tali precedenti, segno forse di una loro ristretta circolazione e scarsa capacità di penetrare in modo stabile e profondo presso un ampio orizzonte di lettori, scrittori e intellettuali. Indagini future più capillari di quelle che sono alla base della nostra ricostruzione potranno apportare ulteriori elementi di valutazione al riguardo. Intanto, a sostegno dell'ipotesi della presenza di fattori contestuali che poterono agire da stimoli comuni, ci si soffermerà dapprima su alcuni articoli rinvenuti nella stampa periodica alla fine degli anni Venti in cui, all'attenzione prestata alle novità della letteratura argentina, si accompagna anche un certo interesse per l'opera di Borges. Tali puntuali testimonianze spigolate in uno dei principali settimanali di divulgazione letteraria della costellazione pubblicistica dell'epoca, pur essendo esigue e risultanti da uno spoglio ancora incipiente, ci sembrano tuttavia utili per segnalare la concomitanza delle traduzioni raccolte con un dibattito sui rapporti tra cultura italiana e cultura argentina collegabile alla politica culturale fascista in Sud America e in particolare in Argentina.

2 *La Fiera letteraria* e il giovane poeta Borges

Nel mese di febbraio del 1927, su *La Fiera letteraria*, nella sezione «Cronache del movimento straniero», venne diffusamente recensito un testo destinato a fare da spartiacque nella storia della sistematizzazione della tradizione poetica argentina (Salazar Anglada 2009, 219-66): la prima edizione dell'antologia poetica di Julio Noé (1926) pubblicata nella collana della rivista *Nosotros*. Firmava la recensione Antonio Radames Ferrarin (1927a),[5] il quale, dopo aver avvertito il lettore che in Argentina aveva

4 La prima traduzione francese di un testo di Borges fu pubblicata, come noto, nell'aprile del 1939 sulla rivista *Mesures* ed era un testo in prosa, «El acercamiento a Almotásim», tratto dal libro *Historia de la eternidad* apparso nel 1936 e poi rifuso in *Ficciones*. Ne era autore l'argentino, amico personale di Borges, Néstor Ibarra, su cui si veda Batalla 2010.

5 Collaboratore abituale della *Fiera* su temi di ispanistica, Ferrarin era traduttore dal francese (Zola, Malraux), dall'inglese (specie di letteratura di consumo, Chesterton, Wallace, Williamson), dal portoghese (Ferreira de Castro), e soprattutto dallo spagnolo (tanto

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

assunto ormai sempre più spessore una tradizione letteraria nazionale, ripercorre il tracciato costruito da Noè partendo dall'autore cui è assegnato nell'antologia il ruolo di capostipite della poesia moderna, Leopoldo Lugones; passa poi a tessere le lodi di Enrique Banchs e ad annoverare in una rapida carrellata alcuni dei poeti che Noè aveva raggruppato in due sezioni differenti, la seconda e la terza del volume (Rojas, Estrada, Capdevila, Obligado, Storni, Arrieta, Ghiraldo, Blomberg). Autentici poeti tutti, secondo Ferrarin (1927a), accomunati però da «un'affinità d'indole negativa», cioè «la mancanza nella loro opera di qualsiasi *scibboleth* nazionale». Di contro, viene messo in rilievo, senza lesinare una evidente considerazione positiva, un filone tematico, connotato anche linguisticamente, che contraddistingue un altro non esiguo gruppo di poeti (attinti dalla terza e dalla quarta sezione dell'antologia), la cui poesia «è anzitutto e soprattutto un'affermazione d'argentinismo» (1927a). Tra questi spicca l'opera di Borges, espressione di «un vero e proprio *criollismo* letterario», «non tanto perch'egli canti il fervore di Buenos Aires, i fasti della storia argentina e quelli della sua famiglia *gaucha*, quanto perché in questo giovane poeta, che è anche un critico acuto e personale, c'è un prepotente istinto, un formidabile partito preso che lo costringono a sentire, ad esaminare tutto dal punto di vista *criollo*» (1927a). A questo punto Ferrarin, a ribadire il valore ideologico e militante di tale presa di posizione, riporta la frase incipitaria («Ai *criollos* voglio parlare...») dell'allora altrettanto recentissima raccolta di saggi *El tamaño de mi esperanza* (Borges 1926). E osserva che «la parola *criollo* ch'egli ripete centinaia di volte nei suoi scritti acquista un senso pregnante, magico quasi, e finisce per diventare sinonimo di bello, di perfetto, d'insuperabile» (Ferrarin 1927a). Insiste poi sul carattere nuovo della rilettura dell'immaginario nazionale, perché, lungi dal continuare le «superbe affermazioni» di un americanismo ormai sorpassato, il *criollismo* di Borges e «dei suoi compagni della *Proa* e del *Martín Fierro*» va inteso, nella sua dimensione più modesta e attuale, come una «formula di sistematizzazione provvisoria», anzi, come una «disciplina morale e letteraria idonea a salvare i valori spirituali della neonata nazione argentina» (1927a). In quest'ottica, lo stile scarno e severo della poesia di Borges, a tratti vicino alla «solennità lineare del salmo», appare al critico uno strumento per scrivere, con «le sue notazioni più quotidiane e più umili», «la Bibbia della nazione argentina» (1927a). Una lettura quest'ultima di cui vanno messe in rilievo alcune forse non casuali coincidenze con i tratti, e perfino i termini, con cui Rafael Cansinos-Assens definisce i versi di *Luna de enfrente*: «esta poesía alta y solemne, expresada en versículos de traza sagrada y tan desnuda de todo

di classici, Góngora, Calderón, la picaresca, Tirso de Molina, Lope de Vega, quanto di testi otto-novecenteschi, Blasco Ibáñez, Gómez de la Serna, Galdós, Alarcón), nonché autore di svariati materiali didattici, tra cui diversi testi di lingua e letteratura spagnola.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

adorno».[6] Nondimeno, le riflessioni con cui si chiude l'articolo, in cui ci si tiene a precisare che Borges e i giovani poeti che fanno capo a lui sono i più attenti e i meglio informati su tutto quanto viene dal vecchio mondo, pronti a tradurre in sensibilità *criolla* un complesso di esperienze secolari, riprendono un aspetto ampiamente svolto da Valery Larbaud nella recensione a *Inquisiciones*[7] riguardante l'ampiezza cronologica e geografica dei riferimenti, anzi dei sedimenti culturali soggiacenti al testo. In tal senso, il rilievo dato da Ferrarin alla rivendicazione in senso nazionale del discorso poetico di Borges non gli impedisce di identificarvi una dialettica costante tra argentinismo e europeismo costitutiva di quel discorso.[8] In definitiva, sono due i nomi propri messi in rilievo nel panorama della poesia argentina, Lugones e Borges, ma solo nel primo caso la scelta di Ferrarin riflette il disegno dell'antologia recensita. Il risalto dato a Borges non deriva affatto dal libro di Julio Noé, ma è stimolato da altre sollecitazioni, almeno se si pensa alla «escasa representatividad que otorga Noé en su antología a las nuevas promociones, sobretodo en comparación con la atención prestada al conjunto de los poetas posmodernistas» (Salazar Anglada 2009, 239). Quasi un anno dopo, Ferrarin rivendicherà la singolarità nell'orizzonte critico europeo della sua interpretazione in chiave argentinista della proposta avanguardista di *Martín Fierro*:

> gli amici di «Martin Fierro» dovrebbero sapere che, primo e forse unico tra i critici europei non di lingua spagnola, parlando di poesia argentina moderna, sempre dalle colonne di questo giornale, ho riconosciuto ed esaltato il movimento letterario degli argentini al cento per cento, adottando un criterio di nazionalità, d'inconfondibilità etnica che mi faceva contrapporre a Lugones Borges e i suoi compagni. (Ferrarin 1928)

Intanto, la recensione ebbe un certo seguito. Dall'altra parte dell'Atlantico, qualcuno ne prese le distanze (Emilio Zuccarini sul giornale bonaerense

6 Le pagine di Cansinos-Assens furono pubblicate in quello stesso 1927 nel terzo volume della serie *La nueva literatura*. È difficile postulare la conoscenza di Ferrarin dello scritto visto che la sua recensione appare a febbraio, ma colpisce la coincidenza. Qui si cita dalla riedizione del capitolo di Cansinos-Assens su Borges in Alazraki 1986, 40. Va osservato, inoltre, che tre delle poesie di *Luna de enfrente* erano apparse anteriormente sulla rivista *Proa* sotto il titolo *Salmos* (Borges 1997, 196-8), ma nell'antologia di Noé non è inclusa nessuna delle tre poesie. Non è da escludere che Ferrarin rifonda nella recensione notizie su Borges ricavate anche da altre fonti.

7 La recensione di Valery Larbaud fu pubblicata su *La Revue Européenne* nel dicembre 1925. È molto probabile che Ferrarin, che come abbiamo visto nella recensione allude anche all'attività di Borges critico, ne avesse notizia.

8 Sul complesso rapporto tra cosmopolitismo e argentinismo nell'esperienza avanguardista del gruppo, cf. Sarlo [1982] 1997, e, più in particolare su Borges, Sarlo 1995 e Suárez Hernán 2012.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Patria degli Italiani), altri l'accolsero con benevolenza. È quanto si affretta a riferire circa tre mesi dopo, dalla stessa tribuna della *Fiera*, Lamberti Sorrentino (1927), in qualità di corrispondente dall'estero.[9] L'articolo, che appare sotto la rubrica *Meridiano di Buenos Aires*, prendeva spunto da una riflessione sul denso calendario di mostre annunciato dalla Commissione Nazionale delle Belle Arti in programma nei saloni municipali della capitale argentina per rilevare, da una parte, la marcata dimensione internazionale degli eventi, dall'altra, la latitanza dell'Italia. Da una prospettiva in linea con la logica mercantilistica che aveva sin dall'inizio caratterizzato la rivista, Sorrentino, dunque, prendeva atto di una nuova occasione perduta per inserire l'Italia in un formidabile mercato d'arte. E poneva l'accento sulla necessità di far conoscere meglio la realtà culturale argentina per favorire la creazione di scambi intellettuali futuri. Per questo, la recensione di Ferrarin, che pure aveva suscitato reazioni di simpatia a Buenos Aires, è vista da Sorrentino, allora collaboratore della rivista *Nosotros* e puntualmente della rivista *Martín Fierro* con pezzi sull'arte e la letteratura italiana (Patat 2005, 50-2, 107-8), come uno sforzo nella giusta direzione da consolidare. L'aggiornamento del *Meridiano* riparte appunto da quell'intervento, cioè da Borges (il cui ritratto, a firma della sorella Norah, campeggia nel bel mezzo della colonna), per informare sulla prossima pubblicazione di nuove sue opere: la raccolta di versi portegni intitolata *Cuaderno de San Martín*, e una nuova antologia di poeti argentini, compilata a quattro mani con Evar Méndez. L'antologia «rifletterà le inquietudini letterarie dei giovani, il movimento d'avanguardia che fa capo alle riviste *Martín Fierro*, *Valoraciones*, *Inicial*», giovani che, ci tiene a ricordare Sorrentino (1927), furono «entusiastici ascoltatori di Marinetti, che ad essi deve l'ore più gioconde del suo brillante soggiorno in Argentina».

Per comprendere questi interventi in tutte le loro implicazioni occorre tener presente che proprio in quel periodo i possibili rapporti tra componente italiana e costruzione di una identità culturale nazionale argentina si intrecciavano o si celavano dietro polemiche squisitamente letterarie, fino ad emergere sotto forma di aperto dibattito, in cui ebbero parte non marginale tra l'altro gli stessi Ferrarin e Sorrentino.[10] Il dibattito, che fa-

9 Lamberti Sorrentino, che era in quegli anni ancora agli inizi della sua lunga carriera giornalistica, si era stabilito a Buenos Aires in fuga dal Brasile dove era stato condannato a morte in contumacia per aver partecipato ad azioni rivoluzionarie nel 1923. Dell'esperienza argentina Giuseppe Colitti (s.d.) riferisce: «A Buenos Aires fu ospite di Emilio Zuccarini, professore universitario e anarchico, amico dei Bakunin e ne sposò la figlia Susy, dalla quale nacquero Renata ed Elisabetta. Raccontò la 'grande avventura' delle pampas in una serie di articoli su 'La Nacion': per questa esperienza di cui andava fierissimo, raccontava Indro Montanelli, venne denominato dai colleghi giornalisti 'il pampero'. Collaborò alla 'Patria degli Italiani' e divenne poi redattore capo de 'Il Mattino d'Italia'».

10 Un'attenta ricostruzione ne è stata fatta da Patat (2005, 56-70 e anche 81-6) sulla base di uno spoglio sistematico delle pubblicazioni periodiche argentine.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

ceva seguito a un'accesa polemica tra *La Gaceta Literaria* e il gruppo di *Martín Fierro* provocata dall'editoriale del 15 aprile 1927 della rivista di Giménez Caballero, «Madrid meridiano intelectual de Hispanoamérica», fu stimolato dapprima da una lettera aperta di Folco Testena (agosto-settembre 1927), poi dall'inchiesta *Sobre la influencia italiana en nuestra cultura*, promossa da Lamberti Sorrentino su *Nosotros* e le cui risposte furono pubblicate tra il 1928 e il 1929 anche sulla *Fiera*. Ferrarin era intervenuto dall'Italia in due tempi, con un primo articolo del 18 settembre 1927 (Ferrarin 1927b), per aggiungere i suoi propri argomenti contro la tesi de *La Gaceta Literaria*, e con un secondo del 15 gennaio 1928 (Ferrarin 1928), per difendersi di fronte alle critiche generalizzate di svariati intellettuali e giornalisti iberoamericani attizzate dal suo primo articolo. In quello, che occupava un posto d'onore nella prima pagina della *Fiera*, Ferrarin, schierandosi a favore della posizione di *Martín Fierro* che respingeva qualsiasi ipotesi di subordinazione culturale a Madrid avanzata da Giménez Caballero, rivendicava come fatto differenziale dell'identità argentina la presenza di una forte immigrazione italiana (opponeva cioè al preteso legame linguistico rivendicato da Madrid un altrettanto preteso legame razziale con l'Italia) e per avallare la sua tesi si serviva proprio di un'affermazione di Borges (il cui ritratto ricompariva nel bel mezzo dell'articolo) sulla questione:

> Il poeta Jorge Luis Borges, che letterariamente rappresenta le aspirazioni dei *criollos*, che è come dire degli argentini al 100%, è, nella sua risposta al Caballero, pubblicata pure sul *Martín Fierro*, il più esplicito a questo proposito: e, sia pure come semplice ammissione, questa sua frase è il miglior conforto della nostra tesi. «Nè a Montevideo nè a Buenos Aires – dichiara – c'è – ch'io mi sappia – simpatia ispanica. Esiste invece simpatia italianizzante». (Ferrarin 1927b)

La citazione era, però, fallace, perché mutilando pesantemente l'integrazione finale della dichiarazione originale, reinterpretava in senso serio e assertivo un evidente ammicco ironico di Borges, che non lasciava adito a dubbi sul poco pregio assegnato a una realtà sociale capillarmente invasa dall'immigrazione italiana:

> Hay que enfrentar los hechos. Ni en Montevideo ni en Buenos Aires – que yo sepa – hay simpatía hispánica. La hay, en cambio, italianizante: no hay banquetón sin su fuentada ítala de ravioles; no hay compadrito, por más López que sea, que no italianice más que Boscán. (cit. in Patat 2005, 81)

Non importa al nostro discorso addentrarsi nella questione del diverso rapporto di Borges con la cultura italiana e con quella italo-argentina, su cui

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

esiste ormai una ricca bibliografia,[11] ma importa invece sottolineare che in quel lontano 1927, in cui di Borges in Europa, fuori dalla Spagna, si era parlato ben poco, ai lettori della *Fiera* era stato ripetutamente presentato come il maggior esponente di una nuova letteratura che rivendicava una propria originalità e identità nei confronti delle tradizioni europee. Una letteratura in costruzione in cui alcuni intellettuali italiani intravedevano la possibilità di rintracciarvi (e di rivendicare) possibili ascendenze culturali italiane. Detto in altri termini, l'accento posto da Ferrarin sul *criollismo* di Borges non solo non è esente da questa temperie in cui la cultura italo-argentina poneva problematicamente la questione della collocazione della tradizione intellettuale italiana nel dibattito culturale intorno alla definizione di un'identità nazionale argentina, ma vi si inserisce in modo funzionale.

D'altro canto, questi interventi vanno interpretati anche in sintonia con l'azione di propaganda culturale all'estero del regime fascista che proprio in quegli anni intensificava e definiva strategicamente la sua presenza in Argentina. Ne fu un attore importante il giornalista ed editore Franco Ciarlantini (Finchelstein 2010, 79-83; Aliano 2012, 60-1; Fotia 2015, 323-44) che, sbarcato a Buenos Aires nel 1927 per rappresentare il Governo presso la prima *Mostra del libro italiano*, di ritorno in Italia pubblicò un'opera destinata ad avere molta fortuna, *Viaggio in Argentina* (1929), determinante nella configurazione di un immaginario italiano dell'Argentina (Fotia 2015, 344). Convinto dell'opportunità di stabilire un rapporto di reciprocità con le *élites* culturali locali in vista di una più efficace attività propagandistica della cultura italiana all'estero, Ciarlantini dedicò un ampio capitolo del volume alla letteratura argentina (1929, 179-92), riservando a Borges un cenno decisamente favorevole. Borges è additato, tra i «giovanissimi» (ma in quell'anno si badi bene che era già trentenne), come capofila di una nuova corrente destinato a rinnovare la lirica futura. Il discorso di Ciarlantini è impostato sulla contrapposizione tra due tendenze giudicate suscettibili di diventare predominanti nella poesia argentina, dalle quali «poderose e feconde le linfe dell'ispirazione poetica scaturiranno a pervadere le genti nei campi rigenerati e a rinsaldare i caratteri della città» (1929, 188). Le due tendenze farebbero capo l'una a José Pedroni, «il campagnolo», l'altra a Borges, «il cittadino», secondo uno schema che riecheggia quello nostrano di Strapaese e Stracittà, e serve in fondo a ridimensionare l'elogio del cittadino, visto che Pedroni «a noi italiani è più caro, perché rampollo del nostro sangue

11 Sulla presa di distanze nei confronti della realtà sociale ma anche della cultura italo-argentina, cf. soprattutto Sarlo [1982] 1997, spec. 232-3, e l'illuminante saggio di Panesi (2001) sull'*Aleph*. Torna sulla questione anche Patat (2005, 83), che al tempo stesso mette in evidenza, come dato finora trascurato, l'importanza di *Martín Fierro* come canale di diffusione della letteratura italiana contemporanea (86-108). Quanto al Borges lettore di autori italiani, non potendo qui dar conto della vasta letteratura critica al riguardo, ci si limita a rinviare agli ormai classici saggi di Roberto Paoli, tra i quali si segnala almeno Paoli 1977, 1992 e 1997.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

e, se non mentono i suoi primi libri, frutto del nostro sano lirismo paesano» (1929, 188). Ambedue tendenze, comunque, appaiono a Ciarlantini situate tanto lontane «dalle formule classiche» quanto al riparo «dagli acrobatismi» (188) degli avanguardisti, e quindi caratterizzate da una forte personalità. La menzione è in complesso positiva, ma con qualche attenuante, non solo per il confronto con Pedroni, ma anche perché insistendo sul carattere di giovane promessa, di poeta del domani, rinvia ogni conferma al futuro.

Comunque sia, non può sfuggirci un altro elemento di coesione con il quadro che stiamo tracciando: è proprio per i tipi di Alpes, la casa editrice fondata e diretta da Ciarlantini, che viene data alle stampe, in quello stesso 1927 dell'esposizione libraria di Buenos Aires, una antologia della poesia argentina moderna nella quale abbiamo localizzato le prime versioni italiane di Borges (Testena 1927).

D'altronde, tutte le traduzioni di testi di Borges che circolarono in Italia in quegli anni, e che a quanto ci risulta sono le prime traduzioni *tout court* di Borges in Europa, si devono, come vedremo, a traduttori in modo diverso collegabili agli ambienti italo-argentini. Paradossalmente, certo, se si pensa alla presa di posizione che tanto il gruppo di *Martín Fierro* quanto Borges avevano assunto nei confronti della cultura italo-argentina di Buenos Aires, ma non sorprendentemente, se si tiene conto che gli intellettuali italiani contrassegnati da una biografia vitale e culturale a cavallo tra i due paesi potevano sentirsi facilmente chiamati a svolgere un ruolo di mediatore letterario.

3 Le traduzioni di Folco Testena

«Un cortile»

Con la sera
si stancarono i due o tre colori del *patio*.
La gran franchezza della luna piena
non entusiasma più il suo cielo abituale.
Oggi che il cielo è increspato,
qualche strega dirà ch'è morto un angioletto.
Patio, cielo inalveato.
Il *patio* è la finestra
dalla quale il Signore guarda le anime.
Il *patio* è la vertente
su cui scivola il cielo e allaga la casa.
Serena
l'eternità aspetta in un crocicchio di stelle.
Bello è vivere nell'oscura amicizia
di un atrio, d'un pozzo e d'una gronda.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

«Una strada sconosciuta»

Penombra di colomba,
chiamarono gli ebrei l'inizio della sera,
quando non ancor l'ombra intorpidisce i passi
e il giunger della notte s'avverte
più quale arrivo d'una musica attesa,
che quale enorme simbolo di nostra primordial mollezza.

In quell'ora di fine luce terrosa
i miei passi mi trassero a una strada ignorata,
aperta in signoril ampiezza di terrazza,
mostrando nelle cornici e nelle muraglie
colori blandi come lo stesso cielo
che commuoveva l'orizzonte.

Tutto – l'onesta mediocrità delle case austere,
gli scherzi gai delle colonnine e dei battenti
e forse una speranza di fanciulla a' balconi –
penetrò nel mio cuore anelante
con limpidezza di lacrima.

Forse quell'ora unica
avvantaggiava la strada
dandole doni di tenerezza
e maestosità, come una leggenda o un verso;
certo è che la sentii lontanamente vicina,
come ricordo che, se giungere sembra stanco da lunge,
gli è perchè sale dal profondo dell'anima.

Intimo e accorato
era il portento della notte chiara,
e soltanto dipoi
compresi che quel luogo era estraneo,
che ogni casa è un candelabro
ov'ardono le vite d'isolata fiamma,
e che ogni immeditato passo nostro
va per un monte che per altri è golgota.

«Un cortile» e «Una strada sconosciuta», le prime due versioni poetiche di Borges di cui abbiamo notizia, sono pubblicate in un'antologia di poe-

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

sia argentina edita da Alpes (Testena 1927, 194-6).[12] Ne è compilatore e traduttore l'anarchico Comunardo Braccialarghe, noto con lo pseudonimo Folco Testena, maceratese emigrato in Argentina nel secondo decennio del Novecento, dove intraprese una carriera di giornalista e scrittore (Cerrito 1971). Nel 1927 Testena era ben noto nella cultura argentina, non da ultimo per la sua versione metrica del *Martín Fierro* apparsa nel 1919. Tanto che questa gli valse un'allusione ironica in un intervento della redazione del *Martín Fierro* che attaccava in modo diretto e corrosivo contenuti e linguaggio de «los famosos 'realistas' italo-criollos».[13] Oltretutto, come si è già accennato, era stato proprio Testena a sollevare la questione della discutibile presenza della letteratura italiana nella cultura argentina. L'antologia, che a detta dello stesso autore (Testena 1927, VII) è compilata sul paradigma di quella di Julio Noé del 1926,[14] comprende due poesie di Borges, due delle sei della silloge di Noé, «Un patio» e «Calle desconocida», tratte dalla raccolta d'esordio *Fervor de Buenos Aires* (Borges 1923). La scelta di Testena colloca Borges tra i pochissimi autori dell'ultima sezione, quella ospitante *La generazione del Novecento*, a essere rappresentati da più di un componimento. Brevissima, invece, la notizia introduttiva, in linea con quelle di gran parte degli autori antologizzati.[15] Vi predomina, come unico tratto caratterizzante, la sua condizione di avanguardista a oltranza.

4 La traduzione di Cesare Maccari

«Dulcia linquimus arva»

Il mio canto d'integro creolo,
per la notte ingrandita di lampi
nel Rapido del sud[16]
che sfonda e perde i campi.
Un'amicizia fecero i miei avi
con questa lontananza

12 La prefazione del traduttore è datata nella primavera del 1927.

13 Il testo, «Suplemento explicativo de nuestro 'Manifiesto'. A propósito de ciertas críticas», apparve nel nr. 8-9 (agosto-settembre 1924) della rivista; poi raccolto in Müller Bergh, Mendonça 2009, 5: 211-13, cit. 213).

14 Ma sul confronto tra i due diversi impianti cf. Salazar 2009, pp. 262-266.

15 «Nacque nell'Agosto del 1900, in Buenos Aires. Visse nella Svizzera e nella Spagna. È un portabandiera di tutti gli ultraismi. Ha pubblicato: "Fervor de Buenos Aires", nel 1923 e "Luna de enfrente", nel 1925» (Testena 1927, 194).

16 Nell'antologia di Noè il verso recita: «el expreso del Sur». L'inversione dell'attribuzione della maiuscola è probabilmente involontaria e frutto di un errore di scrittura o tipografico.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

conquistarono l'intimità della pampa
e legarono alla loro industria
la terra, il fuoco, l'aria, l'acqua.
Furon soldati e agricoltori
e nutrirono il cuor con la speranza
e l'orizzonte come un ritornello
alto suonò nell'austera giornata.
Il loro dì fu chiaro come un rio.
Era fresca la sera come il pozzo del cortile
e nel vivere loro eran quattro stagioni
come i quattro versi d'una strofa aspettata.
Decifraron selvaggi polveroni
sui carri o cavalcando
e li rallegrò lo splendore
che accende il sereno sul lume del giaggiolo.
Uno combatté contro i goti,
l'altro stancò nel Paraguay la spada;
tutti conobbero l'abbraccio del mondo
e fu donna sommessa al loro amor la campagna.
Gli altri cuori furono sereni
come finestra che dà sul campo;
alti splendevano i loro giorni
fatti di cielo e pianura.
Sapienza di terra era la loro,
della lancia che è cibo
della stella che è sentiero
e dell'accesa chitarra.
Sangue nero di strofe sgorgò dalle lor mani;
furono confessati nel canto di un augello.
Io sono un cittadino e non so più queste cose,
son uomo di città, di quartiere, di via;
i lontani tranvai secondan la tristezza
con quel lungo lamento che sciolgon nella sera.

La terza traduzione che abbiamo rinvenuto, pur essendo apparsa nel 1936 su una colonna de *L'Italia letteraria* (Maccari 1936), era parte integrante di un libro sulla poesia argentina, anzi, proprio come anticipazione dell'opera era stata presentata ai lettori della rivista che, sotto la rinnovata testata, continuava l'esperienza della *Fiera*.[17] Si trattava della versione di «Dulcia linquimus arva», quarto dei sei componimenti scelti da Noè che appar-

17 In calce all'articolo, che occupa tutta la colonna e contiene la traduzione della poesia, si legge: «(Da un libro di prossima pubblicazione di Cesare Maccari, dedicato alla poesia argentina)». Articolo e traduzione sono inventariati tra gli spogli raccolti in Esposito 2004, 2: 278.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

teneva al secondo libro della trilogia di Buenos Aires, *Luna de enfrente* (Borges 1925). Il traduttore, Cesare Maccari, si può identificare a nostro avviso con la stessa persona che, anni a venire, avrebbe tradotto per la casa editrice che porta il suo nome (la parmigiana CEM) il romanzo di Arturo Uslar Pietri *Le lance insanguinate*. Giornalista del *Corriere italiano*, Maccari aveva lasciato l'Italia subito dopo il delitto Matteotti per timore di rappresaglie, pur essendo non solo estraneo ai fatti in cui era coinvolto il giornale ma, secondo la testimonianza di suo figlio, del tutto lontano dall'ideologia politica del quotidiano per cui lavorava (Maccari jr. 2014). Dopo un soggiorno a Parigi, dove era entrato in contatto con Unamuno, era partito nel 1927 per gli Stati Uniti, rimanendo all'estero fino alla fine della guerra (Maccari jr. 2014). Non sappiamo se e quando fosse stato in Argentina, senonché dai dati bibliografici raccolti ricaviamo che nel 1933 aveva pubblicato un libriccino a Paraná dal titolo *American girls. La mujer y el amor en Estados Unidos*.[18] Nel 1936 lavorava, come detto, a un volume sui poeti argentini, di cui fece uscire l'estratto su Borges su *L'Italia letteraria*. Oltre alla poesia tradotta, vi si legge un profilo particolareggiato, senza dubbio il più denso di informazioni e riflessioni tra tutti gli scritti che su di lui ci risulta siano apparsi in Italia fino al dopoguerra, sicché appare lecito ipotizzare che abbia consultato non solo fonti secondarie. Maccari vi ripercorre l'esperienza europea di Borges accennando tra le altre cose alla sua frequentazione del cenacolo di Cansinos-Assens e alle sue traduzioni di poeti tedeschi. Inquadra la sua attività poetica degli anni Venti nel contesto argentino, alludendo perfino alle riunioni del caffè *La Cosechera*, e sottolinea l'originalità della sua proposta:

> È Borges che dà il via ai «neosensibili» argentini, imprimendo all'ultraismo spagnolo, con malsicuri riflessi del «dadaismo» francese, trasformazioni personali e indirizzi abbastanza indipendenti. (Maccari 1936)

Dopo puntuali ragguagli sulla sua attività di promotore di riviste avanguardiste e sui suoi contributi saggistici, tratteggia tematiche e poetica:

> Elementi principali dell'arte di Borges sono un ripetuto avvicinamento alla metafisica, affettività, scetticismo. La immagine per il Borges è tutto, è identificazione con la poesia. Per cui ci presenta uno stile conciso, frammentario, talvolta incoerente. Suoi argomenti prediletti sono il tempo, la morte, Buenos Aires, la pampa. (Maccari 1936)

18 Due anni dopo, nel 1935, pubblicò su *L'Italia letteraria* un articolo sullo stesso tema: «Donna e uomo in Nordamerica».

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Infine si sofferma sulla proposta di riforma ortografica messa in pratica in *Inquisiciones* e ne *El tamaño de mi esperanza* ma rimasta priva di seguito, osservando che «foneticamente, per noi italiani, l'esperimento avrebbe avuto una certa attrattiva perché avvicina molti vocaboli alla pronuncia italiana» (Maccari 1936).

Il libro di Maccari, per quanto ne sappiamo, non vide mai la luce; tuttavia, l'estratto apparso su *L'Italia letteraria* contribuì a far circolare Borges anche fuori d'Italia: capitò tra le mani del poeta greco Aris Diktaios, che tradusse per la rivista *Ο Κύκλος* sia la poesia che la presentazione che l'accompagnava. Era ormai nel dopoguerra, nel 1947, ma era il primo testo di Borges che appariva in greco.[19]

5 La traduzione di Gherardo Marone

«Il generale Quiroga va in carrozza a morte»

Il pantano nudo già senza una sete d'acqua
e la luna vagante per il freddo dell'alba
e la campagna affamata, povera come un ragno.

La carrozza dondolava bonfonchiando all'altura,
una "galera" enfatica, enorme, funeraria.
Quattro sauri con grinta di morte nel mantello
sei paure tiravano e un insonne coraggio.

A fianco ai postiglioni caracollava un negro.
Quale maggior baldanza: in carrozza a morire
Il general Quiroga volle entrare all'inferno
portando sei o sette trucidati di scorta.

Questa cordovesata, rivoltosa ed astuta
(meditava Quiroga) che potrà col mio cuore?
Qui sono garantito e inchiodato alla vita
come la palizzata piantata nella pampa.

Sono sopravvissuto a migliaia di sere
e soltanto il mio nome fa tremare le lance,
non lascerò la vita su per questa sassaia.
Muore per caso il vento o muoiono le spade?

19 Ne dà notizia Kalokyris (2017, 81-7), nel capitolo «Τα πρώτα ελληνικά». È lo stesso Diktaion a indicare come sua fonte Cesare Maccari, riferendosi a lui come a un autorevole critico di Borges, senza però precisare il riferimento bibliografico.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Ma quando giunse al posto detto Barranca Yaco
sciabole a filo e a punta grandinaron su lui:
morte di mala morte trasse con sé il riojano[20]
ed una pugnalata ricordò Juan Manuel.[21]

Alfine (ricomposto) penetrò come un gaucio
nell'inferno che Dio gli aveva destinato
e ai suoi ordini andavano spezzate e dissanguate
anime dei poledri e di cristiani in pena.

La quarta traduzione italiana di quegli anni presenta non poche analogie con le circostanze in cui erano maturate le altre. Apparteneva a una nuova antologia, *Il libro della pampa* (Marone 1937, 2: 234-5), pubblicata presso i tipi di Carabba nella collana di Scrittori italiani e stranieri, sebbene fosse, a differenza dei precedenti, un'antologia tematica che albergava sia narrativa che poesia. Il testo di Borges prescelto era, ancora una volta, un testo poetico, anzi, era, ancora una volta, un ulteriore componimento selezionato da Noé in *Luna de enfrente*, «El general Quiroga va en coche al muere». Il profilo del traduttore, poi, in modo forse più pregnante rispetto ai due che l'avevano preceduto, appare contrassegnato dal ruolo di mediatore, in ambedue direzioni, tra la cultura italiana e quella argentina. Vi pesarono senza dubbio fattori anagrafici: Gherardo Marone era nato a Buenos Aires da genitori originari dell'entroterra salernitano, ma sin da piccolo si era trasferito con la famiglia a Napoli, dove si formò e svolse una densa e vivace attività intellettuale sia sul versante letterario (di cui è centrale l'esperienza avanguardista della rivista *La Diana*) che su quello del dibattito filosofico e politico (che diede vita a riviste come *Il Saggiatore*), per tornare poi a stabilirsi in Argentina intorno al 1940 quando vinse la cattedra di letteratura italiana all'Università di Buenos Aires che aveva tenuto per incarico nel corso degli anni Trenta.[22] La traduzione, fondamentalmente dallo spagnolo nel periodo napoletano e dall'italiano nel periodo argentino, fu una delle costanti della sua attività letteraria.

Il libro della pampa fu pubblicato nel 1937 (il prologo reca la data di settembre), quando Marone risiedeva ancora in Italia, ma faceva ormai

20 Facundo, nativo di La Rioja [N.d.T.].

21 Rosas, il suo grande rivale [N.d.T.].

22 La figura di Marone è ben nota alla cultura italiana del ventennio tra le due guerre ed è stata al centro del dibattito critico riguardante la nascita del frammentismo poetico e l'influenza su Ungaretti, cui Marone fu unito da una lunga amicizia, della poesia giapponese che Marone diffuse sulle pagine della *Diana*. Il profilo biografico più aggiornato è fornito da Matt 2008, cui si rinvia anche per la rassegna bibliografica di cui è corredata. La sua attività di italianista in Argentina è stata ricostruita da Patat 2005, 186-218.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

da tempo la spola tra Napoli e Buenos Aires.[23] È un progetto ambizioso, per il quale si serve di una bibliografia varia, in molti casi primaria.[24] Non abbiamo elementi per ritenere che sia così anche per quel che concerne la presenza di Borges, anzi ci sembra più plausibile il contrario. Non solo perché il testo su Quiroga era disponibile nell'antologia di Noé (che è d'altronde annoverata tra il materiale critico di riferimento del libro), ma perché anche il cappello introduttivo ricalca (perfino nella struttura interna) quello pubblicato in quell'opera, e nella sintesi dei dati biografici (tratti dall'autoprofilo di Borges che riporta Noé) e nella rassegna di opere e critica, salvo l'aggiunta di qualche titolo che Marone aveva attinto quasi certamente a un'altra importante fonte da lui usata, il saggio di Antonio Aita *La literatura argentina contemporánea 1900-1930* (1931). Ne risulta che la rassegna bibliografica è esaustiva ma si arresta al 1930, malgrado il libro sia stampato nel 1937. A proposito di questo scarto temporale si potrebbe tener presente che, a detta del compilatore, il progetto risaliva a ben dieci anni prima della sua pubblicazione, vale a dire intorno al 1927, il che da un lato giustifica l'uso di testi a ridosso di quell'anno, dall'altro ci riconduce significativamente a quel momento di svolta della politica culturale italiana in Argentina segnata dal viaggio di Ciarlantini e dagli echi che esso ebbe in Italia.

Tornando alle fonti consultate da Marone per Borges, tutto fa pensare che si limitassero in sostanza ai volumi di Noé (1926) e di Aita (1931). Senonché, l'apprezzamento che chiude la presentazione riflette senz'altro un giudizio di Marone, condizionato dalla specificità del testo prescelto: «Temperamento maschio e profondo, Borges occupa i primi piani della poesia argentina» (1937, 2: 234). La poesia proposta al lettore costituiva, infatti, come altrove scriverà, una rivisitazione della «figura di Facundo Quiroga e l'episodio della sua tragica morte» operata «con una oscura baldanza e un torbido vigore che meritano di stare a fianco al ferreo racconto di Sarmiento» (Marone 1939, 20). Di conseguenza, nell'antologia, Marone, che aveva scartato un'organizzazione cronologica o per generazioni mirando piuttosto a un'architettura tematica del tutto personale, aveva disposto la poesia di Borges in sequenza accanto al brano *Infanzia e gioventù di Giovanni Facundo Quiroga*, stralciato dall'opera di Sarmiento.

23 Il volume non è menzionato da Salazar Anglada 2008, ma una prima approssimazione all'impianto dell'antologia è fornita da Patat 2005, 183-5.

24 Dai carteggi di Marone conservati presso la Biblioteca Nazionale di Napoli si desume che Marone all'inizio degli anni Trenta stabilisce rapporti epistolari con diversi intellettuali argentini, fra cui Manuel Gálvez, Ricardo Rojas, Rómulo Zabala, Enrique Larreta e Carlos Ibarguren. Tutte le lettere di corrispondenti argentini sono posteriori al 1931, data della prima missiva ricevuta da Manuel Gálvez che lo aveva contattato grazie alla mediazione di Lamberti Sorrentino. La ricostruzione di tali rapporti, che andrebbe condotta anche alla luce di altri materiali epistolari e bibliografici appartenuti a Marone sparsi in archivi di non facile accesso, potrebbe aiutare senz'altro a delineare la storia redazionale dell'antologia.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

La traduzione di Marone, in definitiva, si allinea per molti aspetti sullo stesso orizzonte culturale su cui sono collocabili le altre che l'avevano preceduta. Consolida l'immagine di Borges come espressione originale e paradigmatica dell'avanguardia argentina e focalizza ulteriormente l'attenzione sulla sua opera di poeta (non senza un certo *décalage* se si considera che nel 1937 essa non era più, nel sistema dell'autore, così centrale come nel 1927) mettendo in risalto tanto la componente *criolla* (tematica e linguistica) che la vertebra quanto il dialogo che a partire dai suoi testi è possibile stabilire con la tradizione letteraria nazionale.

6 Conclusione

Due importanti caratteri distintivi sono oggettivabili, dunque, in questi approcci di traduzione pubblicati tra il 1927 e il 1937 e rivolti omogeneamente alla produzione poetica di Borges: il legame, a livelli diversi, che i traduttori intrattengono con la realtà culturale italo-argentina (cui è riconducibile anche il marcato impegno sociale e ideologico che li accomuna) e l'insistenza con cui l'autore è presentato come parte organica di una precisa tradizione poetica nazionale, dalla quale si alimenta e nella quale al tempo stesso immette forti istanze innovative. Su tutti sembra influire, in misura diversa, l'opera di Julio Noé, che aveva esibito lo spessore di una tradizione articolata nel tempo stimolando gli interventi di Ferrarin e Sorrentino sulla rivista di Fracchia, ma, tra tutti, Cesare Maccari mostra di aver approfondito la conoscenza di Borges ben oltre le pagine di Noé.

Infine, pur non essendo possibile valutare allo stato attuale delle conoscenze l'effettiva risonanza che le diverse versioni ebbero nella cultura dell'epoca o fino che punto esse fossero in grado di sollecitare una eventuale ricezione autonoma e articolata nel tempo dell'autore, ci sembrano tuttavia spie non trascurabili di un ambiente culturale non alieno all'emergenza della personalità poetica di Borges tanto le tracce di ripetuti riferimenti a un Borges esponente di spicco di un rinnovamento *in fieri* della poesia argentina (la cui consistenza va confermata o ridimensionata alla luce di ricerche sistematiche) quanto il fatto che Cesare Maccari scelga come anticipazione del suo saggio proprio il capitolo dedicato a Borges.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Bibliografia

Aita, Antonio (1931). *La literatura argentina contemporánea (1900-1930)*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L.J. Rosso.

Alazraki, Jaime (ed.) (1986). *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus.

Aliano, David (2012). *Mussolini's National Project in Argentina*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.

Batalla, Martín (2010). «*Le concours amical*: Néstor Ibarra, traductor de Borges». *Variaciones Borges*, 30, 83-109.

Borges, Jorge Luis (1923). *Fervor de Buenos Aires*. [s.e.].

Borges, Jorge Luis (1925). *Luna de enfrente*. Buenos Aires: Editorial Proa.

Borges, Jorge Luis (1926). *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Editorial Proa.

Borges, Jorge Luis (1997). *Textos recobrados. 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé.

Cerrito, Gino (1971). «Comunardo Braccialarghe». *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana. URL `http://www.treccani.it/enciclopedia/comunardo-braccialarghe_%28Dizionario-Biografico%29/` (2017-03-20).

Ciarlantini, Franco (1929). *Viaggio in Argentina*. Milano: Alpes.

Colitti, Giuseppe (s.d.). «Uomini illustri di Sala Consilina» [online]. URL `http://www.centrostudivallodidiano.it/section/sala_consilina_personaggi_illustri` (2017-03-14).

D'Agostino, Alfonso (2003). «Sei divagazioni sul tema "Borges e la letteratura italiana"». *Cultura Latinoamericana. Annali dell'Istituto di Studi Latinoamericani*, 5, 75-106.

Esposito, Edoardo (a cura di) (2004). *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres = Atti del convegno di Milano* (26-27 febbraio e 1 marzo 2003). 2 voll. Lecce: Pensa Multimedia.

Even-Zohar, Itamar (1990). «Polysystems Studies». *Poetics Today*, 11(1), 9-26.

Ferrarin, A[ntonio] R[adames] (1927a). «Venticinque anni di poesia argentina». *La Fiera letteraria*, 3(9), 3.

Ferrarin, A[ntonio] R[adames] (1927b). «Buenos Aires contro Madrid». *La Fiera letteraria*, 3(38), 1.

Ferrarin, A[ntonio] R[adames] (1928). «Imperialismo». *La Fiera letteraria*, 4(3), 5.

Finchelstein, Federico (2010). *Transatlantic Fascism: Ideology, Violence, and the Sacred in Argentina and Italy, 1919-1945*. Durham: Duke University Press.

Fotia, Laura (2015). *La politica culturale del fascismo in Argentina (1923-1940)* [Tesi di Dottorato]. Roma: Università degli Studi di Roma Tre, Dipartimento di Scienze Politiche. URL `http://dspace-roma3.caspur.it/handle/2307/5057` (2017-11-19).

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Galli, Gloria (1999). «Borges en Italia, Italia en Borges». *Revista de Literaturas Modernas*, 29, 161-74. URL http://bdigital.uncu.edu.ar/2473 (2017-03-04).
Kalokyris, Dimitris (2017). *Beth / Ena kyliomeno archeio gia ton Borges* Μπεθ / Ένα κυλιόμενο αρχείο για τον Μπόρχες. Atene: Patakis.
[Maccari, Cesare] (1936). «Poeti Argentini. Giorgio Luigi Borges». *L'Italia letteraria*, 8(17), 3.
Maccari jr., Cesare (2014). «Parmigiana la prima Comédie italienne: la compagnia teatrale fu fondata da Cesare Maccari». *Gazzetta di Parma*, 20 gennaio. URL http://www.gazzettadiparma.it/news/cultura/161216/Parmigiana-la-prima-Comedie-italienne-.html (2017-03-17).
Maison, Elvira Dolores (1992). «Algunos aspectos de la presencia de Borges en Italia». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505-7, 211-20.
Marone, Gherardo (1937). *Il libro della pampa. Antologia di scrittori argentini [scelta, tradotta e presentata da Gherardo Marone]*. 2 voll. Lanciano: Carabba. Scrittori italiani e stranieri 401-402. [Titolo in copertina: *Il libro de la pampa*].
Marone, Gherardo (1939). *Il sentimento della natura nella poesia argentina (appunti per un libro)*. Buenos Aires: Histonium.
Matt, Luigi (2008). «Gherardo Marone». *Dizionario biografico degli italiani*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana. URL http://www.treccani.it/enciclopedia/gherardo-marone_(Dizionario-Biografico)/ (2017-02-13).
Melis, Alessia (2014). «L'Italia e il Río della Plata negli anni venti e trenta: poeti della terra orientale. Antologia di poeti uruguayani di Camillo Cardu». *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, 1, 104-14.
Müller Bergh, Klaus; Mendonça Teles, Gilberto (eds.) (2009). *Vanguardia latinoamericana: historia, critica y documentos*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert.
Noé, Julio (1926). *Antología de la poesía argentina moderna. 1900-1925*. Buenos Aires: Nosotros.
Panesi, Jorge (2001). «La plebe ultramarina y los bachiches literarios: Borges y la cultura italiana en la Argentina». Payeras Grau, María; Fernández Ripoll, Luis M. (eds.), *Fin(es) de siglo y modernismo = Congreso Internacional* (Buenos Aires – La Plata Agosto de 1996), vol. 1. Buenos Aires; Palma: Universitat de les Illes Balears, 111-20.
Paoli, Roberto (1977). *Borges, percorsi di significato*. Messina; Firenze: D'Anna.
Paoli, Roberto (1992). *Tre saggi su Borges*. Roma: Bulzoni.
Paoli, Roberto (1997). *Borges e gli scrittori italiani*. Napoli: Liguori.
Patat, Alejandro (2005). *Un destino sudamericano: la letteratura italiana in Argentina (1910-1970)*. Milano: Guerini.
Salazar Anglada, Aníbal (2009). *La poesía argentina en sus antologías: 1900-1950*. Buenos Aires: Eudeba.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Santos Unamuno, Enrique (1996). «Borges en Italia: Perfil de una recepción». *Culture. Annali dell'Istituto di Lingue della Facoltà di Scienze Politiche dell'Università degli Studi di Milano*, 10(1). URL `http://www.club.it/culture/enrique.santos.unamuno/` (2017-02-27).

Sarlo, Beatriz (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.

Sarlo, Beatriz [1982] (1997). «Vanguardia y criollismo: La aventura de Martín Fierro». Altamirano, Carlos; Sarlo, Beatriz. Ensayos argentinos. *De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 211-60.

Sorrentino, Lamberti (1927). «Meridiano di Buenos Aires». *La Fiera letteraria*, 3(23), 6.

Suárez Hernán, Carolina (2012). «Borges y el criollismo urbano de vanguardia: Independencia de la literatura y recreación mítica de la cultura argentina». Rovira Soler, José Carlos; Sanchis Amat, Víctor Manuel (eds.), *Literatura de la independencia e independencia de la literatura en el mundo latinoamericano*. Colaboración editorial Alba Guzmán. Edición Digital Alexandra García Milán. Lleida: AEELH, 415-428. URL `http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/40280` (2017-04-10).

Testena, Folco (1927). *Antologia della poesia argentina moderna.* Milano: Alpes.

Rassegna iberistica e-ISSN 2037-6588
Vol. 41 – Num. 109 – Giugno 2018 ISSN 0392-4777

Golosina canibal 2.0
Antropofagia, transculturación, migraciones y banquetes en la literatura argentina reciente

Jimena Néspolo
(Universidad de Buenos Aires, CONICET, Argentina)

Abstract This article offers a reading of the novel *El Entenado* (1982) by Juan José Saer, analysing the way in which it is inserted within the author's system and within the Argentinean literary canon. The Saerian heritage is resignified by cannibalism and its presence in cultural studies. 'Cannibalism' stresses a relativised opposition between interior and exterior by founding an exuberant de-colonial polysemy that challenges the stigma of savagery and barbarism with which classical historiography has characterised the New World. The cannibal cleavage of texts published after the year 2000 – texts singularly crossed by the migration experience – plays with a culture of knowledge and flavour, eating and being-eaten.

Keywords Argentine literature. (In)migrations. Other. Cannibalism.

Hay una escena de fuerte condensación simbólica que atraviesa de un modo recurrente la literatura argentina; una escena que abreva en una mítica tramada desde los inicios del Estado-nación con ese modelo pastoral-agrario que tan bien supo cantar Leopoldo Lugones en sus *Odas seculares* (1910), en ocasión de los festejos del centenario patrio. La oda «A los ganados y a las mieses» es, en efecto, un gran canto a las cosechas, a la paz de los campos atravesados por el bramido del progreso y el tren, a la honradez del trabajo inmigrante, a las buenas familias, «al músculo en la ubre», «al mugido remoto» pero, también y principalmente, al «rebaño que entre el profuso pastizal engorda, asegurando al semental pujante, su plantel de lucientes vaquillonas» (1910, 33).

Se trata, en efecto, de esa «carne argentina» de curtiembre *for export*, materia nutricia que atraviesa simbólicamente los siglos de nuestra breve historia, que no cesa de manifestarse en una paleta temática de lo más diversa. La novela de María Martoccia, recientemente publicada, *Años de gracia* (2016a), vuelve una vez más sobre esta matriz para plantearla como el telón fondo de una muerte. Este conflicto cárnico entre «comer» y «ser-comido» que David Viñas (1964) sintetizó como propio de una «oligarquía con olor a bosta» se evidencia, en efecto, como línea dura a lo largo de la historia, sin que el profuso caudal inmigrante, ni el fenómeno emergente de las masas peronistas de mitad del siglo XX y los brillos fatuos

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2018/109/006
Submitted: 2017-06-06 | Accepted: 2017-07-16

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

de los nuevos populismos hayan podido atemperarlo. Allí está *Fin de fiesta* (1958), de Beatriz Guido, y *Los dueños de la tierra* (1958), de David Viñas, o también en otro tono, pero evidenciando el mismo enfrentamiento de clases, *La casa* (1954), de Mujica Lainez, «La fiesta del monstruo» (Borges y Bioy 1947 [1977]), o incluso más cerca nuestro, *La aventura de los bustos de Eva* (2004), de Carlos Gamerro, y *Rabia* (2004), de Sergio Bizzio.

Pero de este conflicto que abre un espectro temático plural, me interesa centrarme en la materialidad de los cuerpos, en su singularidad cárnica, siguiendo las sucesivas interrogaciones que han crispado a los filósofos Michel Serres y Jean Luc Nancy a partir de la pregunta: ¿Qué puede un cuerpo? En *Variations sur le Corps* (1999), Serres escribe que un cuerpo singular, específico, todo lo inventa desde la sensación, mientras que la cabeza se sumerge en la repetición: «Sólo nuestra carne divina nos distingue de las máquinas; la inteligencia humana se distingue de lo artificial por el cuerpo, solamente por el cuerpo» (2011, 38). Asimismo para Nancy – autor de *Corpus* (2000) y *L'intrus* (2000) – no hay diferencia entre el alma y el cuerpo, «son los viejos hábitos culturales y sociales los que nos hacen pensar que el cuerpo es algo diferente, pero simplemente no hay ninguna otra sustancia» el alma es la forma del cuerpo, como ya lo advirtió Aristóteles.[1]

Me propongo entonces interrogar una serie que no certifique la matriz fatal de las repeticiones que atraviesan la cultura argentina desde la cerviz, sino – en cambio – auscultar un tanto canibalmente esos microscópicos virajes del presente en los que se anida quizá otra cantidad de futuros posibles, porque – como afirma Michel Serres: «El *sapiens* de la sabiduría desciende del *sapiens* que saborea» (2011, 17), sólo un cuerpo que experimenta el saber como sabor, así como experimenta el pánico, el horror o la alegría, es real en su aquí y en su ahora.

Bien. Esta serie, entonces, podría iniciarse en el año 2000, porque es un año bisagra de milenio, porque augura el comienzo de la gran crisis argentina del 2001, y porque además es el año de estreno de la película *El asadito* (2000), escrita y dirigida por Gustavo Postiglione. El argumento es emblemático en su adusta sencillez: un grupo de amigos se reúne a comer un asado, un 30 de diciembre de 1999. El festejo se continúa hasta las primeras horas del 31, y queda registrado en una película de 16 mm, en blanco y negro. De corte conversacional, todo el argumento se centra en las reflexiones de estos amigos, en torno a las mujeres, los autos, la política, el cine, los recuerdos en común y los rencores que vertebran también esa amistad. Lo emblemático del film es que parece actualizar en un escenario rosarino y miserabilista

1 Nancy, Jean Luc. «Nuestra civilización está llegando a su fin: está agotada» [entrevista]. *Revista de Letras*, 4 de abril 2013. URL http://revistadeletras.net/jean-luc-nancy-nuestra-civilizacion-esta-llegando-a-su-fin-esta-agotada/ (2017-04-23).

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

la película franco-italiana *La Grande Bouffe* (*La gran comilona*, 1973), de Franco Ferreri, donde cuatro amigos se reúnen en una mansión decadente para realizar un suicidio colectivo a base de la ingesta de extraordinarios platillos. En uno u otro caso, la deglución deviene en cifra de la «economía deseante» que articula ambas sociedades, y que incluso en *El asadito* llega a identificarse con la palabra «capitalismo».

En un contexto de referencias netamente argentino es imposible no relacionar la película de Postiglione con la obra del santafesino Juan José Saer, y en particular con la dimensión de ritualidad que adquiere el asado desde los cuentos de *En la zona* (1960), con «Algo se aproxima» (y que se articula justamente sobre la reunión de un grupo de amigos en torno a un asado), hasta llegar a *El entenado* (1982), una novela de clivaje en la serie saeriana.[2] Como se recordará esta novela, *El entenado*, es un texto atípico en el conjunto de la obra por varias razones: lo fragmentario de la narración, la repetición y la desaparición de la intriga que habían caracterizado a sus publicaciones anteriores cede paso a partir de entonces al «argumento» y a la centralidad de una historia, está ausente – también – la galería de personajes que usualmente la puebla, y realiza un salto hacia la época de la Conquista de América ofreciendo – quizá – una ficción de origen a ese espacio de la «zona»; una ficción de origen donde la carne asada se vuelve, justamente, el ritual sacrificial en torno al cual orbita la vida en comunidad.

En efecto, hay un principio organizador que rige el «Nuevo Mundo» al que arriba el cándido grumete que de pronto se ve único superviviente de una tripulación de expedicionarios: están los que comen y los que se dejan comer. Los vivos y los muertos. Lo viviente frente a la mera carnalidad de lo nutricio. La canibalidad orbita en primera instancia alrededor del horror frente a esa realidad salvaje que impone un principio nutricio de co-participación en la comunidad: lo externo, las tribus enemigas, todo lo desconocido se vuelve *def-ghi* o comida de los indios *colastiné*, esos hombres que con inefable regularidad se pierden en los apoteóticos bacanales de un banquete que asume todos los ribetes del erotismo culinario y de los cuerpos en la suspensión absoluta de cada una de las prohibiciones que rigen la vida social, para volver a resurgir, pasadas las jornadas de aquel exceso, en una comunidad pudorosa y contenida.

Ese «Nuevo Mundo» se presenta entonces como regido por el orden sacrificial del rito que marca la pertenencia o no a una comunidad y escande el calendario mítico y circular del tiempo. Sabemos – con Marcel Mauss y Henri Hubert (2010) – que lejos de ser menor, la existencia del «sacrificio» es el fundamento de la ritualidad sagrada y el eje en torno al cual orbita lo social, ya que su complicado mecanismo de imbricación supone todo un complejo sistema de ritos consagratorios, lustrales y

2 Ver los trabajos reunidos en Saer 2010.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

purificatorios que lo convierten en «institución».

La novela de Sergio Bizzio *El escritor comido* (2010s) trabaja precisamente sobre este mismo orden, pero en su revés: el texto metaforiza el proceso de escritura a partir de la «canibalidad» pero poniendo el foco en la suficiencia comunicacional y el éxito de ventas del mercado actual de la cultura. El argumento de la novela es el siguiente: un escritor exitoso de best-seller llamado Saupol sufre un accidente aéreo, y de la noche a la mañana pasa de ser un hombre famoso, satisfecho y feliz, al más absoluto olvido; de ocupar mucho espacio y tinta en los medios de comunicación deviene prisionero de una tribu de caníbales que de pronto decretan la nada absoluta sobre la que ha edificado su vida: una vida centrada en el mensaje edificante de una mercancía realizada a partir del saqueo de obras ajenas. Saupol, como el grumete de Saer, también es sometido a un proceso de feminización, pero como resultado ejemplar de la cultura del fetiche.

Como se recordará, la novela de Saer está construida a partir de escenas de dislocamiento y de pasaje a partir de las cuales el narrador es transformado para devenir, luego de sus días en el Nuevo Mundo, caníbal de su época a partir de la toma de posesión del espacio de escritura de su «cuarto propio» – para usar palabras de Virginia Woolf, hecho con «la blancura» de las paredes y del papel; un espacio sacro eminentemente femenino, pleno de gestos, de palabras, de miradas y de sexualidades invertidas, y delimitado por una cantidad de ritos propiciatorios que acompañan el movimiento de la pluma y recuperan la experiencia, ya no desde la nostalgia sino desde la felicidad («cada noche una de mis nueras me trae una copa de vino, pan y un plato de aceitunas» [Saer 2005, 161] como certezas de lo sensible…).

Y son precisamente esas escenas de ritualidad sacrificial caníbal, *la verdadera experiencia comunitaria* que el grumete atesora de su estancia en el Nuevo Mundo y que le permiten su entrada a la *República de las letras*. Así, mientras los asadores hacen la vez de *sacerdotes*,[3] la concurrida asistencia no permanece pasiva, se entrega a lo nutricio y luego a los excesos eróticos de carácter orgiástico. La comunidad de los *colastiné* participa también en la elección de las víctimas y es la que favorece los medios por las cuales se las consagra a los dioses en un demorado proceso de preparación (descrito en la novela en los procesos de desmembramiento y adobo de la carne por medio de hierbas aromáticas). Desde su mismo título, la novela de Bizzio se ofrece en un juego intertextual como carne dispuesta a la ofrenda comunitaria.

Sabemos que, para Mauss y Hubert (2010, 49) «todo lo que forma parte del sacrificio, está investido de una misma cualidad, la de ser sagrado»; de

3 «Guardaban, por prudencia, a los asadores, que los cuidaban, apacibles como pastores, no de ovejas sino más bien de lobos» (Saer 2010, 191).

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

la noción de «sagrado» proceden sin excepción todas las representaciones y las prácticas del sacrificio, junto a los sentimientos que las fundan. El sacrificio constituye así el «medio que tiene el profano de comunicar con lo sagrado por la mediación de una víctima» (49). Lévi-Strauss, en *El pensamiento salvaje* (1964), retomó esta teoría del sacrificio para presentarla en términos metonímicos como una relación de contigüidad que va del sacrificante al sacrificador, del sacrificador a la víctima y de ésta a la divinidad. Los ritos son a su vez los responsables del ordenamiento del tiempo y del espacio en torno a la eminencia de la sacralidad: mientras los templos ordenan el espacio en torno a la zona sagrada, las fiestas ordenan el calendario y ofrecen una concepción particular ya no de la duración sino del tiempo mismo.

Es ese orden de lo existente que narra la novela de Saer, con el que dialoga y samplea *El escritor comido* de Bizzio; es el mismo orden – también – sobre el que trabaja la novela de Fernanda García Lao, *Muerta de hambre* ([2004] 2016a). Mientras que la novela de Saer narra la aventura de un grumete que cae cautivo de una tribu de antropófagos – especie de *superhombres* nietzscheanos – que en su salvaje desesperación intentan regularmente 'comerse' la realidad – quieren que su carne sea más verdadera,[4] más real, que la de todos los hombres –, la novela de García Lao da por sentado desde la primera página que la única posibilidad de existir que tiene su personaje es la de deglutirse todo: monstruosamente gorda, Bernabé Castelar expande exuberancia nutricia en la proliferación caníbal de los epígrafes que anteceden cada capítulo de la 'obra' de la protagonista donde discurre el canon duro de la literatura argentina en su versión 2.0: allí están Macedonio Fernández (y con él Borges y su descendencia), Roberto Arlt (y con él la generación parricida de medio siglo), Manuel Puig y el devenir Pop de las letras patrias, Witold Gombrowicz y las escrituras migrantes desplazadas en la extranjería, hasta Sartre y Joyce se ofrecen como alimento: «He dejado el manuscrito sobre la mesa – dice la voz de la narradora –, mi vida y mi obra están a salvo, ahora solo quedo yo. La carne de este caramelo amargo va a desaparecer» (García Lao [2004] 2016a, 187).

El relato o la historia atravesada de absurdo de Bernabé, sufre hacia el final varias capas de deslinde topológico narrados por otros personajes de la novela. Con todo, este proceso sólo puede desencadenarse una vez que el símil cuerpo-obra ha 'encarnado' en un final. Leemos:

4 «Eso es lo que recién ahora, tan cerca de mi propia nada, comienzo a entender: que los indios empezaron a sentirse los hombres verdaderos cuando dejaron de comerse entre ellos. Algo distinto del acecho mutuo los transformó. No se comían, y se volvían hacia el exterior, formando una tribu que era el centro del mundo, rodeado por el horizonte circular que iba siendo cada vez más problemático a medida que se alejaba de ese centro. [...] Sabían que, de este mundo, ellos eran los más verdaderos, pero no estaban seguros de serlo bastante, de haber alcanzado un punto de realidad óptimo e indestructible, que ya no podía retroceder y más allá del cual ya no podía llegarse» (Saer 2005, 184-5).

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Lo único que va a quedar de mí será este libro. Mi cuerpo trascenderá la carne, mutando en papel impreso.

Un cuerpo con solapas, en presente continuo, con índice, advertencias y citas célebres. Sin un gramo de grasa, liberado.

Aquí estaré, siempre igual, cuando quieran encontrarme.

María Bernabé Castelar
(feliz/mente/fallecida)
(García Lao [2004] 2016a, 194)

Antonio Candido observó tempranamente el vínculo entre cosmopolitismo cultural y antropofagia, al advertir – en su ensayo «Literatura e cultura 1900 a 1945»[5] – que la apuesta «devoradora» de los escritores nucleados en torno a la Semana de Arte Moderno (1922), y en particular en torno al *Manifiesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade, suponía la «más alta expresión» del modernismo brasilero, en la «manifestación de un lirismo telúrico al mismo tiempo que crítico, hundido en un inconsciente individual y colectivo». Como bien ha trabajado Adolfo Chaparro Amaya (2013), la constelación americana del canibalismo pre y poshispánico no se circunscribe ni a la región amazónica, ni a la mera existencia de un tropo, aunque su pregnancia metafórica para definir procesos culturales resulte hoy muy actual. Así, Carlos Jáuregui, en *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina* (2008), analiza el discurso sobre la canibalidad como referente paradójico de la identidad latinoamericana: el canibalismo como tropo, donde la oposición interior/exterior se relativiza fundando una frondosa polisemia, un nomadismo semántico que se define como «propensión metafórica», donde «ser caníbal» no funciona sólo como estigma de salvajismo y barbarie propia del Nuevo Mundo sino que se transforma en un personaje-metáfora de la conciencia criolla durante el Barroco, en un tropo para las otredades étnicas frente a las cuales se definieron los nacionalismos latinoamericanos y, especialmente, en una herramienta de identificación y autopercepción de América Latina en la modernidad conectada al eje discursivo de la crítica al imperialismo de Occidente.

No por casualidad, el verdadero momento caníbal de la novela de García Lao sucede cuando la protagonista simula o fantasea comerse a sus vecinas

5 El ensayo «Literatura e cultura 1900 a 1945» fue publicado originalmente en alemán, en dos partes (*Staden-fahrbuch*, números 1 y 3, São Paulo, 1953 y 1955) y luego recogido en su libro *Literatura e sociedad* (2006, 129): «E toda a vocação dionisíaca de Oswald de Andrade, Raul Bopp, Mário de Andrade; este haveria, aliás, de elaborar as diversas tendências do movimento numa síntese superior. A poesia *Pau Brasil* e a *Antropofagia*, animadas pelo primeiro, exprimem a atitude de devoração em face dos valores europeus, e a manifestação de um lirismo telúrico, ao mesmo tempo crítico, mergulhado no inconsciente individual e coletivo, de que *Macunaima* seria a mais alta expressão».

yanquis que ha apodado las «Kakas»,[6] en referencia a sus nombres (Kathy y Kelly): «Mi salvajismo era tal que se puso a llorar. Su hermana quiso demostrar algún cinismo, pero no pudo sostenerlo más que un par de segundos. Las dos mierditas lloraban a coro y yo hacía como que arrancaba con los dientes sus cuerpos esculturales» (García Lao 2016b, 110). Es que la historia de Bernabé crece en absurdo y comicidad trágica, al hacer ingresar a estas hermanastras y a su «Mother» a través de los vocablos de una lengua que se vuelve escatológicamente porosa y se «enmierdece» de realidad, allí están la propagación de los vocablos en inglés que suma la madrastra de la protagonista, con su cultura *a la yanqui*, su modelo kitsch de belleza, y su pulsión incansable de consumo de mercaderías y de sexo.

De narradora caníbal, Bernabé deviene entonces amarga y textual golosina caníbal. Este juego entre un 'yo' voraz que en su volverse escritura deglute todo y se desdobla para ofrecerse, al fin, como materia inerte, como mero cuerpo, al lector, es también el eje que articula el reciente poemario publicado por Fernanda García Lao. Leemos en *Carnívora* (García Lao 2016b, 16):

«exhibición»

sola en ese cuarto sin poesía, con el estómago
arrugado
abrí la cama helada, me dormí vestida
el micro seguía corriendo
por mi abdomen
y un grupo de infelices sorbía su desgracia

hablar así, desde la cama
ir a escena hundida en ese tipo
de carencia deslucida
buscar una estrategia que derribe
la sensación de soledad infinita: mi aliada
la expiración del tiempo
se acomoda junto a mí
y reclama su camita
pide dormir conmigo
con las mandíbulas duras

6 «– KAKA.
– ¿Perdón? Si necesita ir al baño, puede retirarse.
– Kathy y Kelly. Las dos K. Qué mierda.
– Le prohíbo que hable en esos términos.
– Entierro tu mano, gran torta de mierda, kaka de Ohio, inmundicia vaquera» (García Lao [2004] 2016a, 108-9).

 e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

cementicias

nos cambian de hotel a las dos
y llegamos de la mano a otro cuarto
¿o será el mismo?
ella se abandona en el suelo
para estirar la columna
y yo intento escupir el espacio
que todavía gira de manera perversa
por el intestino: penuria
ya no está
pero sigue en la memoria del cuerpo
es un frío difícil
de esquivar, que acompaña:
reírse y diseccionar la tragedia
como si fuera arrogancia
después un verbo suspendido
sobre la mesa
el lenguaje desvanece su infortunio
para que yo pueda brillar
un instante

volantear una sonrisa
al borde de las cosas
y volver a mí como vacío
que es un estómago
o un micro desvelado

así nos besamos las tres:
la cama, la muerte
y yo,
la parte visible del tiempo

Nacida en Mendoza, en 1966, pero radicada por casi veinte años en España (desde 1976 a 1993) junto al exilio de sus padres, la voz de García Lao, en su modulación sonora conserva aún esa huella castiza en la pronunciación de la «c» como zetilla. Matriz migrante y transculturada, que también se manifiesta en la poesía de Vanna Andreini, en el acento italiano de su voz. Nacida en Florencia en 1971 y migrada a Argentina a la misma edad en que García Lao partía a España, hay algo también del sino migrante y caníbal en la escritura de Andreini, capaz de transitar de una lengua a la otra, y volverse cuerpo, golosina y festín. Leemos en *Furias* (2003, 14):

«Duermevela»

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Miles de homigas
se mueven
devoradoras
sobre mi cabeza

acostada
las veo pasar
almacenan mi cuerpo
en algún lugar remoto
no importa el sacrificio
personal
el costo de eso querido
tapa
lo oculta

armónica
questa stanza
non ha piú pareti.

Por tanto, es preciso subrayar que este clivaje caníbal versión 2.0 que hace bailar en el péndulo de la cultura el saber y el sabor, el comer y el ser-comido, está singularmente atravesado por la experiencia de la migración de sujetos que, por distintas razones, se ven obligados o urgidos por saborear naciones y lenguas.

Justamente, esa es la problemática que recorre la novela *Los amigos soviéticos* (2009), de Juan Terranova. El narrador de la novela, un ex estudiante de humanidades argentino, entabla amistad con dos inmigrantes rusos que llegaron al país luego de la caída del Muro de Berlín. El texto se monta sobre la tradición del pastiche elaborado sobre discursos ajenos, referencias a la cultura popular y el saqueo de la Wikipedia; procedimientos que Terranova ya había explorado en *El caníbal* (2002). En rigor, allí la narración se orquesta como un diálogo entre un profesor universitario (sosias del autor) aspirante a novelista y un escritor de renombre, que posa de fracasado y debate sobre el deber ser de la «literatura». Entre diálogos y preguntas como «¿Entonces se acabó la literatura?» la narración procesa materiales periodísticos diversos y noticias «raras» aparecidas en los diarios. El artificio del collage funciona para dar con la forma que está adquiriendo su nuevo y esperado libro: «Villegas describe su libro como la única metáfora importante del siglo XX, el triunfo del desenfreno pagano, orgiástico y ritual sobre el símbolo máximo de los residuos de la Edad Pre-Moderna» (2002, 56). Con todo, la interrogación que vertebra el diálogo orbita en torno a la capacidad regenerativa de una literatura cuando los hábitos de la cultura modernista se han abandonado y la TV inyecta una enorme cuota de irracionalidad y

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

estupidez. La conclusión, para el caso, la aporta el personaje Villegas en una respuesta epistolar y bien podemos ahora recuperarla: «El caníbal se come a su igual, se come a sí mismo» (Terranova 2002).

A modo de conclusión

El canibalismo como tropo, donde la oposición interior/exterior se relativiza fundando una frondosa polisemia, no funciona – entonces – sólo como estigma de salvajismo y barbarie propia del Nuevo Mundo sino que se transforma en un personaje-metáfora tramado desde la conciencia criolla, en un tropo para las otredades étnicas frente a las cuales se definieron los nacionalismos latinoamericanos durante el Barroco y, especialmente, en una herramienta de identificación y autopercepción de América Latina en la modernidad conectada al eje discursivo de la crítica al imperialismo de Occidente.

El canibalismo, en tanto estructura simbólica presente a través de proliferación de imágenes y relatos en nuestras culturas, da cuenta de esa «economía deseante» que pauta y escande de furor y ansias estas sociedades. De la antropofagia como guerra ritual, a la antropofagia como discurso de contra-argumentación colonial, pasando por los procesos icónicos de absorción y asimilación de lo «otro» en un mundo global fuertemente regulado: al analizar los procesos de subjetivación desplegados en la literatura argentina reciente puede observarse, entonces, la existencia de una golosina caníbal 2.0, que se ofrece jugosa, en la selva salvaje de lo sensible.

Corpus 2.0

Andreini, Vanna (1998). *bruciate/quemadas*. Buenos Aires: Siesta.
Andreini, Vanna (2003). *Furias*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
Bizzio, Sergio (2004). *Rabia*. Buenos Aires: Interzona.
Bizzio, Sergio (2010). *El escritor comido*. Buenos Aires: Mansalva.
Gamerro, Carlos (2004). *La aventura de los bustos de Eva*. Buenos Aires: Norma.
García Lao, Fernanda (2013). *Cómo usar un cuchillo*. Buenos Aires: Entropía.
García Lao, Fernanda [2004] (2016a). *Muerta de hambre*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
García Lao, Fernanda (2016b). *Carnívora*. La Plata: EDULP.
Martoccia, María (2016a). *Años de gracia*. Buenos Aires: Tusquets.
Martoccia, María (2016b). *Enemigos de la lluvia*. Rosario: Beatriz Viterbo.
Martoccia, María (2011). *Desalmadas*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Terranova, Juan (2009). *Los amigos soviéticos*. Buenos Aires: Mondadori.
Terranova, Juan (2002). *El caníbal*. Buenos Aires: Editorial Del Dragón.

Bibliografía general

Barthes, Roland (2008). *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI.
Candido, Antonio (2006). *Literatura e sociedade*. 9a ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul.
Chaparro Amaya, Adolfo (2013). *Pensar caníbal. Una perspectiva amerindia de la guerra, lo sagrado y la colonialidad*. Buenos Aires: Katz.
Gamerro, Carlos (2015). *Facundo o Martín Fierro*. Buenos Aires: Sudamericana.
Lugones, Leopoldo (1910). *Odas seculares*. Buenos Aires: Arnoldo Moen & Hno. Editores.
Saer, Juan José (2001). *En la zona. Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral.
Saer, Juan José (2005). *El entenado*. Buenos Aires: Seix Barral; Booket.
Saer, Juan José (2010). *Glosa – El Entenado*. Coord. por Julio Premat. Córdoba: Alción. Nueva Serie Colección Archivo.
Serres, Michel (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: FCE.
Jáuregui, Carlos (2008). *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
Lévi-Straus, Claud (1964). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
Mauss, Marcel; Hubert, Henri (2010). *El sacrificio. Magia, mito y razón*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
Viñas, David (1964). *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez.

Rassegna iberistica
Vol. 41 – Num. 109 – Giugno 2018

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Una aproximació a la memorialística femenina catalana

Mia Güell
(Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya, Espanya)

Abstract Autobiographical literature in recent years has attracted increasing interest, thanks to the symbiosis between literature and reality that gives shape to it. The aim of this article is to approach new developments in Catalan women autobiographical literature, covering from the first instances, the epistles by Estefania de Requesens, from the sixteenth century, until Maria-Mercè Marçal's posthumous diary, of 2014. Disease and proximity of death are devices used by writers to start autobiographical projects. Childhood, old age or memory recovery are other reasons why female authors venture in a previously patriarchal domain.

Sumari

Keywords Autobiography. Gender. Catalan literature. Literature of the 'I'. Genre. Catalan literature.

1 A tall d'introducció

L'objectiu de l'article és oferir una aproximació sobre l'estat de la qüestió de la literatura del jo catalana escrita per dones, des de les primeres manifestacions, al segle XVI, fins als nostres dies, basant-nos en obres autobiogràfiques, com *El miracle és viure* de Montserrat Abelló (2015), i també en textos de caràcter autobiogràfic (més pròxims a les teories dels filòsofs de la deconstrucció i la seva particular visió del jo, propugnada principalment per Paul de Mann i Jacques Derrida, que als paràmetres academicistes de Lejeune, creador del 'pacte autobiogràfic' entre l'autor i el lector. Aquest seria el cas, entre d'altres, de *Reflexions de la vellesa* d'Anna Murià. La consideració derridiana que un dietari només s'acaba amb la mort de l'autor era compartida per Murià, que condicionà la publicació de *Reflexions de la vellesa* al fet que es produís només després del seu traspàs).

Per focalitzar l'objectiu en els testimonis memorialístics i els plantejaments teòrics del gènere en la literatura catalana ens vam basar en les aportacions exposades als simposis de literatura autobiogràfica, organitzats pel Grup

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2018/109/007
Submitted: 2017-02-24 | Accepted: 2017-06-14

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

de Recerca de Literatura Contemporània (GRLC) del Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant, que es convertiren en una font de consulta ineludible. La tesi doctoral d'Anna Esteve, *El dietarisme català a cavall entre dos segles (1970-2000)* (2010), també va ser un text de referència per a l'estudi de les autores de postguerra, així com els estudis memorialístics duts a terme per Llorenç Soldevila que van suposar una font inesgotable de consulta, sobretot en l'apartat sobre la contextualització de les peces. A partir del seu inventari hem intentat determinar l'estat de la qüestió dels dietaris catalans escrits per autores. Hi va haver una feina de documentació a l'entorn dels textos autobiogràfics femenins originaris: els epistolaris de les nobles renaixentistes, els Llibres de la vida de les monges del segle XVI el XVII, etc. A posteriori, s'imposava llegir les memòries de les autores de la nostra literatura per poder determinar els testimonis autobiogràfics de dones.

La literatura autobiogràfica ha suscitat en els darrers anys un interès creixent, no només en el camp de les lletres sinó també en àmbits com la psicologia i la història, fet comprensible tenint en compte la simbiosi entre escriptura i realitat que la conformen. Aquesta relació suposa un entrebanc a l'hora de determinar-ne els límits. Enric Balaguer (2001, 9) remarcava que «L'autobiografia – com la resta de gèneres memorialístics – ocupa un lloc en la literatura, però resulta difícil establir quin és, si més no amb la precisió amb què es defineixen altres parcel·les literàries, perquè fa servir uns ingredients no sempre fàcils de precisar, d'avaluar o de sistematitzar». La memorialística comprèn una sèrie de subgèneres (dietari, biografia, epistolari, llibre d'homenatge, diàlegs…) el més conreat dels quals és el dietari, la parcel·la en què els escriptors s'han dedicat a omplir més pàgines segurament perquè el marge d'experimentació és molt vast. Segons Esteve (2007, 425) malgrat la diversitat actual del dietari hi ha unes idees bàsiques comunes i que la major part dels textos que es presentaran ens els apartats següents comparteixen: les notes pretenen, sobretot, capturar un instant, per la qual cosa acostumen a tenir un elevat component líric. El fet de tenir o no la data de l'entrada no té tanta importància com el de la periodicitat d'uns escrits, fragmentats, que parlen sobre la vida i l'experiència literària dels dietaristes, en un temps i en un espai concrets. Les lectures hi solen tenir molt de pes, la literatura és una de les raons per les quals s'escriu. El caràcter més o menys personal dels comentaris depèn de la voluntat de l'autora, que les acostarà més o menys a la realitat, però sense perdre de vista que sempre han de ser identificables. Solen dedicar algunes entrades a la justificació del perquè de l'obra. Cal dir que la profusió d'aquest tipus d'escrits ha conduït a alguns estudiosos a plantejar-se si realment tots els dietaris publicats mereixien veure la llum, atès que segons Madrenas i Ribera (2007, 492): «El dietarista, i de retruc el lector, corre el perill de sobredimensionar allò quotidià, consignant gestos de caire insignificant, anecdòtic, detallístic com a fets rellevants».

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Llorenç Soldevila (2004), conscient de la importància de delimitar i revisar la ingent producció autògrafa, elaborà un acuradíssim i complet inventari sobre aquesta parcel·la literària. Convé destacar que fins a la dècada dels cinquanta no surt a llum la primera mostra de prosa autobiogràfica femenina, es tracta de les memòries literàries de Maria Antònia Salvà, *Entre el record i l'enyorança* (1955), amb una segona edició l'any 1981. La següent va ser Maria Aurèlia Capmany amb *Pedra de toc* (1970). Un any més tard, Teresa Pàmies edità amb el seu pare, Tomàs Pàmies, *Testament a Praga* (1971). Caldria remarcar, però, que l'any 1967 es va publicar a Barcelona *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, d'Anna Murià, una obra que, a banda de descriure el trajecte vital i artístic del poeta, s'erigia, alhora, com una autobiografia, més o menys amagada, d'ella mateixa. Justament aquest emmascarament unit a l'híbrid de gèneres que conformen la *Crònica* van fer desestimar-la com a un exponent clar de gènere memorialístic. Aurora Bertrana publicà *Memòries fins al 1935* l'any 1973 i s'editâ *Cartes a l'Anna Murià (1939-1956)* de Mercè Rodoreda el 1985. Tot i el degoteig de peces memorilístiques escrites per dones des d'aleshores fins avui, s'ha de constatar la poca vigència del gènere entre les autores. Fa gairebé una dècada que Philippe Lejeune en denunciava el fet des d'un punt de vista percentual: «El 85% dels diaris publicats a França actualment [2007] procedeixen d'homes, només un 15% de dones. Ara bé, les enquestes mostren que les dues terceres parts dels dietaristes són dones. Les dones escriuen, els homes publiquen» (2007, 23).

2 Les beceroles

Tot i que actualment l'epistolari és un subgènere autobiogràfic en franca decadència a causa de les noves tecnologies, l'epístola fou l'instrument a través del qual, al Renaixement, les dones s'iniciaren en l'art d'escriure sobre la seva vida. Era una manera d'afirmar la pròpia identitat mitjançant una tècnica que dominaven tant en el fons com en la forma, l'havien apresa des de la infantesa, i la perfeccionaren gràcies a un ús sovintejat. Meri Torras (2004) analitzava, en un estudi sobre la història de les cartes escrites per dones, la repercussió que aquesta eclosió del gènere provocà en el context d'una societat en què l'escriptura, la literatura, era un territori dominat exclusivament per l'androcentrisme. La vigència del gènere epistolar ha perdurat fins als nostres dies, es tracta d'una font importantíssima d'informació sobre el jo de què alguns autors s'han servit, Carme Riera n'és un exemple, tot i que en un grau molt inferior al de sis segles abans, quan internet encara no havia fet acte de presència per revolucionar tot el sistema de relacions i de comunicació universal.

Els primers textos memorialístics de què disposem són els de la baronessa de Castellvell i Molins de Rei, Estefania de Requesens (1504-

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

1549), filla del governador general de Catalunya i esposa del camarlenc del rei Carles. Es tractava d'unes cartes enviades a la mare, Hipòlita de Liori, comtessa de Palamós, de gran valor històric i testimonial, atès que, a banda de la informació de primera mà sobre la vida a la cort de Carles V, la baronessa deixava constància de la pròpia existència amb una prosa literària que destil·lava un domini de l'art de la retòrica. En una epístola, datada el 4 de gener de 1534, descrivia fil per randa a la mare com havien celebrat aquell any les festes de Nadal: «Perquè vostra senyoria no ens tinga tanta enveja de les festes que havem tingudes, li daré compte de la manera que les havem passades nosaltres»; aprofitava l'avinentesa per a fer-li saber de manera detallada com estava el seu nét: «Lluïset és ací. He'l trobat molt bonico, llaors a Déu, i molt ben criat», o com evolucionava el seu embaràs: «Jo estic molt bona i lo prenyat no pot ser millor; i tot pense que em ve de ser-me tornada a l'aigua, que molt contra ma voluntat he begut vi estos dos anys» (Cahner 1978, 18).

La correspondència d'Estefania de Requesens constitueix una petita mostra representativa de la gran quantitat de cartes de moltes dones el destí de les quals és totalment desconegut. Ens haurem de remuntar un segle més tard, al XVII, per trobar un altre testimoniatge memorialístic, en aquest cas de caire molt diferent. Es tracta de la primera mostra coneguda d'autobiografia espiritual en català. Teresa Mir i March (1681-1764), amb vocació de monja no realitzada (el seu pare li havia orquestrat un matrimoni de conveniència amb un jutge de Castelló d'Empúries), va deixar escrites les seves experiències contemplatives, seguint l'exemple de Santa Teresa de Jesús. *Rahó de l'esperit (1709-1714)* és un model de literatura mística catalana, gènere poc conreat a casa nostra, com prova l'estudi d'Anna Garcia (2013), de la Universitat de Girona, en què fins avui, segons la filòloga, només existeixen uns tractats espirituals en català de fra Antoni de Sant Maties (s. XVII), pendents d'editar, i l'autobiografia titulada *La enamorada de l'home més hermós del món*, de la monja caputxina Marta Noguera (de finals del segle XVIII-XIX). A diferència de les epístoles de la comtessa de Requesens, l'escrit de Noguera no té valor literari, però sí una importància cabdal perquè es tracta d'un text redactat per una dona a principis del segle XIX, període en què les fèmines no 'escrivien' ni en català ni en prosa, si més no obertament. Marta Noguera sentia la necessitat d'expressar-se i ho feia tal com pensava, això és en la seva llengua, en un moment en què aquesta estava en clara decadència. A més de l'obra esmentada, existeix un recull de set-centes cartes sobre la seva vida personal i contemplativa, compilades en quatre volums pel confessor de la religiosa, que, segons Garcia, avui dia no han estat encara localitzats.

La voluntat de Teresa Mir i Marta Noguera de deixar constància de les pràctiques espirituals responia a un dels principis bàsics del text memorialístic: la necessitat de confessió, amb el desig implícit d'obtenir, així, el perdó i la redempció. Des dels inicis del cristianisme, aquesta funció

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

l'havien duta a terme els representants de l'Església, els sacerdots. A través de les confessions epistolars hem pogut conèixer i descobrir moltes vides que, d'altra banda, haurien quedat silenciades *ad eternum*.

El franciscà Lamberto de Ratisbona es preguntava al segle XII com era possible que les dones gaudissin de més percepció sobre Déu que no pas el homes savis. La resposta la podien oferir només les religioses, la qual cosa s'esdevingué mitjançant els escrits de les místiques del Rhin, durant els segles XII i XIII. Més tard, al llarg del XVI i el XVII, als monestirs de la Península Ibèrica proliferaven les biografies de monges escrites pels seus confessors i els *Llibres de la vida* o les autobiografies per obediència, segons l'exemple de Teresa de Jesús. Narrar la pròpia vida entrava en la praxi d'alguns exercicis espirituals diferents dels habituals, i obeïa al quart vot que les monges havien jurat de complir en entrar al convent, després del de clausura, castedat i pobresa: el d'obediència. Quan redactaven les autobiografies, la majoria destacava que no feien sinó obeir el mandat del confessor. Com s'ha afirmat, en aquella època escriure no era feina de dones, per tant, calia ressaltar que acataven una ordre malgrat la poca gràcia que el fet en si mateix els produïa. El valor de la prosa distava molt de les narracions renaixentistes de la comtessa de Requesens. Responien estructuralment al model de confessió, amb autografemes que ajudaven a conèixer el passat de la narradora, en què destacava un jo submís i inferior a un interlocutor, home, que es percebia en una posició més 'elevada' en tots els sentits.

L'escriptura era un mitjà intrínsecament privat que servia per a expressar-se i que algunes religioses com sor Juana Inés de la Cruz empraren, també, per a reivindicar drets i denunciar fets recriminables. Aquesta fou la raó per la qual va redactar una carta, el març de 1691, al bisbe de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, com a resposta a les amonestacions del religiós per la gosadia de compondre poemes que versaven sobre matèries tan profanes com la filosofia, per exemple. A la rèplica a sor Filotea de la Cruz, pseudònim rere el qual s'amagava el bisbe, la monja confessava la compulsió d'escriure i reivindicava el propi dret, però també el de totes les dones, a poder-se expressar mitjançant l'escriptura.

Quant als textos memorialístics femenins contemporanis, foren més aviat tardans, van aparèixer tímidament a principis segle XX i els podríem dividir en tres grans grups (les precursores, les narradores de preguerra i les autores de postguerra) seguint la cronologia de les escriptores.

3 Les precursores

El primer grup està format per Maria Antònia Salvà i Caterina Albert, ambdues molt conscients del seu gènere i unides sobretot perquè, com Maria-Mercè Marçal i Lluïsa Julià van destacar: «La seva vida privada

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

ha estat motiu d'escàndol […] o de rumors i de judicis d'heterodòxia que tenen com a punt de partença haver-se mantingut al marge de la vida convencionalment assignada a les noies de l'època: el matrimoni i la maternitat» (1998, 21).

Eren autores que havien de camuflar-se en un vel de modèstia per a expressar la seva opinió, com testimoniava Alfons Gregori i Gomis (2002) en un estudi en què exemplificava com s'autoempetitien cadascuna d'elles a fi de restar-se el mèrit que se'ls atorgava. També Mercè Rodoreda s'aprofità d'aquest recurs en algunes epístoles i articles de joventut.

3.1 Maria Antònia Salvà

Maria Antònia Salvà (1869-1958) fou la precursora en el conreu de la parcel·la autògrafa, concretament en el de dietaris. Considerada la primera poeta moderna en català, va ser també pionera en la creació de llibres de viatge: va escriure un dietari durant una peregrinació a Terra Santa, *Viatge a Orient* (1907), que es publicà de manera pòstuma l'any 1998. Pocs anys abans, l'any 1889, havia sortit a llum *Dietari d'un pelegrí a Terra Santa* de Jacint Verdaguer, seguint l'estela de dos autors francesos que havien documentat el seu pelegrinatge a Terra Santa, Alphonse de Lamartine i François-René de Chateaubriand.[1] Segons Isabel Graña, «un excés de sinceritat i també un excés de zel són en part el motiu de les seves reiterades negatives davant la prosa i del fet que no es publiqués en vida seva el dietari» (2009, 19). Graña destacava el fet que Salvà era conscient de la pressió a què Víctor Català, Emilia Pardo Bazán, Rosalía de Castro o Concepción Arenal estaven sotmeses precisament per ser escriptores en un món literari predominantment masculí i no volia experimentar el mateix trasbals. També sabia que en el gènere en què realment excel·lia era en el de la poesia.

Cal tenir en compte que les autores catalanes van poder escriure prosa amb més o menys llibertat i amb poques pressions a partir dels anys trenta, amb la proclamació de la República. Neus Real (2006, 14) constatava que fou precisament «amb la República que algunes de les escriptores que havien fet unes passes inicials durant la Dictadura van optar una hora o una altra, amb graus de priorització diversos, per la forma de narrativa per excel·lència». Fins aleshores, se'ls tolerava que conreessin la poesia. Dolors Monserdà, M. Josepa Massanés, Victòria Penya d'Amer constituïren un exponent clar sobre la dificultat d'escriure des de la condició de dones durant la segona meitat del segle XIX.

1 Garolera (1991-1992, 32) assenyalava que el poeta de Folgueroles «posseïa un exemplar de l'edició en llengua original d'aquesta obra [*Voyage en Orient*], en dos volums i amb molts senyals de lectura». Explicitava, també, que tenia més de cinquanta obres sobre Terra Santa a la biblioteca personal.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

A les acaballes de la vida, sense tantes pors sobre l'impacte que algunes de les seves opinions poguessin causar, publicà unes memòries literàries, *Entre el record i l'enyorança* (1955), amb una segona edició l'any 1981. Es tractava d'un recull de textos en què explicava alguns records personals sobre Mallorca i la relació que havia mantingut amb autors il·lustres del panorama literari català. Fidel al tarannà franc que la caracteritzava, escrivia sense cap mirament declaracions tan directes com les destinades, per exemple, a Antoni M. Alcover (que l'havia acollida com a una integrant més en la seva tertúlia dominical a Palma), a qui recriminava una publicació excessiva de rondalles i postil·lava, a continuació, que «una edició seleccionada, molt seleccionada, del vast aplec, fóra una delícia» (1981, 89-97).

3.2 Caterina Albert, Víctor Català

Caterina Albert, Víctor Català (1869-1966) fou també una pionera del gènere memoralístic. La correspondència mantinguda amb altres escriptors (Clementina Arderiu, Àngel Guimerà, Caterina Karr, Miquel Llor, Joan Maragall, Francesc Matheu, Dolors Monserdà, Narcís Oller, Maria Antònia Salvà o Maria Teresa Vernet) constituí una font ben prolífica per a conèixer-la més personalment. Els textos més marginals, com ara les entrevistes i els discursos institucionals, esdevingueren un accés directe a l'autobiografia d'Albert i, de manera més velada, com a Víctor Català als pròlegs de les seves obres.

L'anàlisi de la correspondència de l'autora dóna moltes pistes sobre la seva vida, si tenim en compte que, com assegurava Carles Cortés (2004, 115): «Els escrits epistolars, en tant que gènere autobiogràfic, tenen una procedència directa en el procés creatiu personal de l'autor. Es tracta de textos escrits espontàniament, sense cap revisió posterior com succeeix en les obres literàries, que […] no són creats per a ser divulgats».

Francesca Bartrina reproduïa la declaració d'intencions que l'escriptora havia fet a la revista *L'Avi Munné*, de Sant Feliu de Guíxols, en una ponència en què precisament n'analitzava els diferents discursos autobiogràfics. A l'últim paràgraf Albert confessava que «penso dir-me, desdir-me i tornar-me a dir – que no és més que dir-se més plenament – tantes vegades com Déu serà servit de permetre-m'ho. I fora d'aquest límit, ni jo vull posar-me'n cap, ni vull que me l'imposi barroerament, orbament, ningú» (Prat 1992, 402). Bartrina demostrava que Caterina Albert es va treure la màscara en un projecte autobiogràfic titulat *Mosaic, Impressions literàries sobre temes domèstics*, l'any 1946, en què malgrat que signava com a Víctor Català, incloïa quatre proses literàries referides a la seva d'infantesa, els adjectius de les quals eren femenins, bo i afirmant que «aquests textos són una esquerda al transvestiment de Víctor Català, una esquerda que deixa

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

fluir el gènere autobiogràfic i el gènere femení al mateix temps» (2001, 160). Es tractava d'un recull de narracions que escrivia paral·lelament a les novel·les i que van sortir a llum com a articles d'opinió en algunes publicacions. La infantesa, les dificultats de ser una dona escriptora en un àmbit majoritàriament masculí i la defensa de l'autenticitat creativa per damunt de qualsevol moda o tic de l'època eren els temes esgrimits en un obra en què l'autora va deixar molts rastres sobre la construcció de la seva identitat.

Caterina Albert esdevingué un model de prestigi ja consolidat per al segon grup d'autores: les narradores de preguerra.

4 Les narradores de preguerra

Les incipients incursions en el memorialisme d'autores de principi del nou-cents com Carme Monturiol (1893-1966), Aurora Bertrana (1899-1974), Anna Murià (1904-2002), Mercè Rodoreda (1908-1983), Maria Teresa Vernet (1907-1974), Elvira Augusta Lewi (1910-1970), Rosa Maria Arquimbau (1910-1992), i Rosa Leveroni (1910-1985) com un cas singular, entre altres, obeïren en gran part al fatídic atzar històric: van presenciar com la guerra alterava la seva vida i, en conseqüència, la seva obra. Aquest fet derivà en un fractura biogràfica que provocà que algunes modifiquessin la seva trajectòria, adaptant-se al nou context social i cultural, i altres, en canvi, no arribessin a refer-se del sotrac que el conflicte bèl·lic havia suposat en la seva projecció vital i intel·lectual. És el cas d'E.A. Lewi que, citant literalment Neus Real «va desaparèixer del món intel·lectual després de la confrontació bél·lica». En qualsevol cas, la majoria en deixaren constància amb llurs testimonis escrits, qui sap si seguint la inèrcia d'articulistes o simplement l'instint literari que totes compartien. Aurora Bertrana, Anna Murià i Rosa Leveroni foren més productives en el terreny memorialístic.

4.1 Aurora Bertrana

Aurora Bertrana (1892-1974) inicià un exercici d'evocació autobiogràfica el 1966, que culminà l'any 1973 amb la publicació, primer, de les *Memòries fins al 1935* i, dos anys més tard, de manera pòstuma, amb les *Memòries del 1935 fins al retorn a Catalunya*. Prèviament, havia escrit dues novel·les que testimoniaven l'ocupació nazi i la resistència: *Tres presoners* (1957) i *Entre dos silencis* (1958). En una demostració de l'esperit aventurer i independent que l'havien fet famosa en el món literari de la dècada del anys vint, declarava: «El primer que s'ha de fer amb la vida és 'viure-la' i després, si de cas, 'escriure-la' amb coneixement de causa» (Bertrana

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

1973, 242), Encoratjada per Víctor Català, amb qui havia coincidit a l'Escala durant els dos estius previs a l'inici de la redacció de les memòries i per qui sentia una profunda admiració, va esmerçar pràcticament set anys a rememorar-se per escrit.

Del període posterior al retorn, ella mateixa havia afirmat amb contundència que no tenia intenció d'escriure'n cap mot: «Aquests darrers anys no he viscut. És difícil d'explicar. Són anys sense cap aventura, anys somorts, anys grisos. Només he viscut en les meves obres literàries. Ara, per a mi, escriure és viure» (1973, 662).

Aurora Bertrana va escriure les memòries quan tenia setanta-tres anys, però la vellesa no era un tema que l'interessava constatar. Xavier Pla apuntava que «devia constituir l'última oportunitat que tenia d'acabar de modelar la imatge pública que des de ben jove i de manera ben conscient, s'havia proposat transmetre als seus lectors» (2001, 10). La importància d'aquestes memòries, segons Pla, és fonamentalment testimonial; literàriament, se les considera una obra menor dins el conjunt d'escrits de l'autora. Les manifestacions més autobiogràfiques cal cercar-les als pròlegs de la seva obra o en declaracions a entrevistes.

4.2 Anna Murià

Anna Murià (1904-2002) deixà un rastre personal important en el conjunt de l'obra publicada i inèdita. Molts dels documents com a publicista i conferenciant durant el període inclòs entre 1931 i 1939 conformen un recull autobiogràfic valuós per a conèixer-ne l'etapa de joventut, malgrat la reticència d'ella mateixa a facilitar-ne informació. La major part dels textos que l'autora publicà després de la guerra pertanyen a l'àmbit de la memorialística. Una memòria més literaturitzada en uns casos que en altres. *Via de l'est* (1946), un llibre amb un alt component autobiogràfic, inclou la narració «Hosanna», en què descriu l'origen de l'amor amb Agustí Bartra en una nit de vent a Roissy-en-Brie. Es tracta d'una experiència present en l'obra d'ambdós. *Crònica de la vida d'Agustí Bartra* (1967) és, també i sobretot, la crònica de la seva vida. *El llibre d'Eli* (1982) constitueix una amalgama de ficció i autobiografia dedicada a la seva filla, Eli Bartra Murià. *Aquest serà el principi* (1986) és la novel·la que va escriure al llarg de quaranta anys, considerada com un dels testimonis més importants sobre l'exili i el motiu pel qual va publicar prèviament la seva correspondència amb Mercè Rodoreda, *Cartes a l'Anna Murià* (1985), en un afany de contextualització de l'obra. *Reflexions de la vellesa* (2003) és una peça memorialística singular. L'escriptora, aquí, no va fer una memòria novel·lada, sinó que a partir d'un ventall de reflexions amb el rerefons de la vellesa projectà el seu jo més 'autèntic', en alguns fragments pràcticament sense màscara.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

A l'Arxiu Històric Comarcal del Vallès de Terrassa, al Fons Anna Murià, hi ha unes llibretes manuscrites en dipòsit que no han vist mai la llum per voluntat expressa seva. Constitueixen un testimoni autògraf de gran importància: *Diari d'un viatge a París* (1939), en què relatava una estada de tres dies (7, 8 i 9 de novembre de 1939) a la capital francesa amb Agustí Bartra, Mercè Rodoreda i Armand Obiols; *Records* (1939-1951) és un esborrany d'un bloc posterior, *Carnet de la meva vida* (1939-1961), en què recollia l'experiència viscuda entre Tolosa de Llenguadoc (febrer de 1939) i New Haven (maig 1961); *Notes sobre Nova York* (1951) narrava experiències vitals de l'autora durant el període entre gener de 1950 i juliol de 1962; i *Monòlegs de la soledat* (1982-1983), una obra escrita durant la primera etapa del dol, just després de la mort d'Agustí Bartra, que esdevingueren la gènesi de *Reflexions de la vellesa*.

4.3 Mercè Rodoreda

Mercè Rodoreda (1908-1983) mantingué amb fermesa fins al final la intenció de no escriure sobre la seva vida. Els textos més autobiogràfics els trobem en el període de joventut, al volum *Polèmica* (1934), en què es transcriuen unes converses amb l'escriptor i periodista Delfí Dalmau, amb qui coincidí a *Clarisme*, i de les quals Neus Real (2005, 77-8) destacava que «el duet amb l'autora aporta informació molt significativa per a la resta de la seva producció [de Mercè Rodoreda] i per al seu posicionament i actitud intel·lectuals». Des del 1933 i fins al 1934 publicà en aquesta revista un recull d'entrevistes a escriptors (Sebastià Joan Arbó, Llucieta Canyà, Agustí Esclasans, C. A Jordana, Miquel Llor, Apel·les Mestres, Maria Teresa Vernet, entre altres), introduïdes per una presentació de gran valor des del punt de vista de la informació autobiogràfica, ja que hi expressava l'opinió sobre el personatge i sobre els temes que tractarien. Molts anys després, es publicaren *Apunts d'infantesa* (*I i II*) (1982), *I moltes vegades, durant anys…* (1988), recollits al volum *Un cafè i altres narracions* (Rodoreda 1999), llibre que Anna Murià ressenyà, bo i afirmant que era un dels millors que havia escrit l'autora de *La plaça del Diamant*.

Durant la dècada dels anys trenta, les narradores de preguerra bevien dels models que arribaven del continent europeu, atès que, com Neus Real deixava constància, aquest fet

> obria uns camins especialment atractius a la consciència sexual i cultural de les autores, en part perquè les tendències narratives coetànies situaven la condició femenina – un dels eixos de la vida contemporània, amb un relleu inèdit en el panorama polític republicà – a primera línia de ficcionalització. Per a elles […] la narrativa d'extensió va convertir-se en l'àmbit privilegiat (encara que no l'únic) de representació explícita

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

i implícita de la feminitat en el seu procés de redefinició, és a dir, de la problemàtica de la dona del segle XX en qualitat d'exponent significatiu de la crisi dels valors de l'època. (2006, 15)

La projecció revitalitzada i moderna de la dona reflectida en les obres de totes les narradores, tret dels casos de Mercè Rodoreda i Rosa Leveroni, no acabà de reeixir. Malgrat els matisos de modernitat introduïts per les autores, tant el tarannà com el pensament de les protagonistes femenines descrites per aquestes autores estaven marcats per un deix conservadorista propiciat, segurament, per la voluntat didàctica implícita en les obres de l'època.

Monturiol, Bertrana Arquimbau, Murià, Rodoreda, Vernet, Lewi i Arquimbau van ser un revulsiu molt important en l'època. Les que van sentir, tímidament, la necessitat d'escriure els records van continuar en la línia de pensament iniciada quaranta anys abans, sense el procés últim de consciència en la construcció del seu subjecte. És de justícia, però, no reclamar a unes escriptores que havien hagut de refer les vides, algunes des de molt lluny, la subversió que la majoria de les autores contemporànies de l'altra banda de la frontera, amb un biografia menys irregular, si més no pel que fa al context històric, demostraven en els seus textos.

El cas de l'escriptora Rosa Leveroni (1919-1985), com ja anunciàvem, és singular. Tot i que per cronologia hem de situar-la en aquest grup, cal assenyalar que, tant per tarannà i biografia com per obra, seria més apropiat d'incloure-la en el primer, juntament amb Salvà i Albert. De fet, en un estudi sobre l'autora, Alfons Gregori i Gomis (2002, 104) destacava com a característica fonamental de les obres de Leveroni la «mirada emmarcada en un gènere femení autoconscienciat i madurat», per la qual cosa «la imatge existencial que trobem en els textos sobre i de Leveroni ens porta a dues grans figures de la literatura contemporània catalana: Caterina Albert i Maria Antònia Salvà». Si la concepció de la dona en les narradores de preguerra no acabà d'eclosionar en la maduresa propugnada per Simone de Beauvoir, en què el subjecte femení havia d'aconseguir igualtat i responsabilitat per poder optar a passar a subjecte creador i no només consumidor com la majoria de les dones, Rosa Leveroni l'assolí a bastament i traspassà el límit de la sexualitat difusa, en termes de la filòsofa francesa.

4.4 Rosa Leveroni

Rosa Leveroni (1910-1985) va començar a escriure dietaris des que era ben joveneta. Com Anna Murià, va tenir una educació burgesa i va estudiar a les Dames Negres. De fet, trobem moltes coincidències en la biografia d'ambdues. Els agradava llegir i escriure de menudes

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

i publicaren els primers textos a la revista *Patufet*. També coincidien en el fet que no podien deslligar l'experiència personal de la necessitat d'escriure. Leveroni tenia als disset anys un dietari novel·lat. Després, l'any 1930, en redactà un descrivint les experiències a l'Escola de Bibliotecàries, *Apunts i notes* (1930-1933). Paral·lelament, anotava unes *Confessions íntimes*, motiu pel qual presentaven, tal com Abraham Mohino i Balet i Enric Pujol (1997, 13) apuntaven en el pròleg de l'obra, «un inici *in media res*: el context previ ja ve donat, mil·limètricament consignat, en *Apunts*…». A partir del 1933 i fins al 1937, escrivia només *Confessions íntimes*, en què explicava la relació amorosa que mantenia amb un dels seus professors, l'historiador i escriptor Ferran Soldevila. Es tractava d'un amor sofrent, equiparable a la malaltia moltes vegades. Leveroni, com el cas de Murià a *Reflexions de la vellesa* amb el tema de la vellesa i la mort, necessitava identificar-se amb el testimoni d'altri per a compartir experiència i sentiment, i el transcrivia al diari, amb comentaris i apreciacions. Les referències constants a lectures i la transcripció al dietari d'algunes citacions ens permeten comprovar quins eren els models literaris d'aquell període: Mademoiselle de Lespinasse, André Maurois, Anne Elisabeth de Noailles, Marcel Proust, Carles Riba, Safo i Carlota von Stein, entre altres.

Descrit com un text 'extraordinari' pels prologuistes, el singularitzava el fet que, a més de les confessions anotades a la cara del davant del full, l'autora deixava gairebé sempre la part del darrere en blanc perquè el destinatari, a qui es dirigia sempre amb un nom fictici, escrivís les impressions que les notes prèvies li havien suscitat. D'aquesta manera el monòleg passava a convertir-se en diàleg.

Quaderns íntims és un altre diari de Leveroni, el destinatari del qual tampoc s'especificava malgrat que s'hi podia reconèixer clarament el poeta Carles Riba, redactat en dues etapes: 1945-1947 i 1951. Els escrits aprofundien més en la relació de mestratge que va compartir amb el poeta que no pas en l'incident amorós i fortuït que va tenir lloc i sobre el qual l'autora restava importància, tot referint-s'hi com a una confusió. Tant les *Confessions* com els *Quaderns* s'inclourien, segons Ferran Carbó (1998, 17), dins la «literatura del jo, en diríem avui: uns textos de caràcter amorós i autobiogràfic que mantenen la validesa de la prosa literària i alhora permeten aprofundir en la personalitat no solament de l'autora sinó també dels seus dos il·lustres confidents: dos protagonistes d'una dimensió pública innegable».

L'esclat del gènere autobiogràfic tingué lloc als anys setanta, període en què les narradores de preguerra, per cronologia, podrien pensar en la possibilitat d'escriure sobre les seves vides. A Anglaterra les dones que conreaven la parcel·la autògrafa eren conegudes en l'àmbit social, perquè reclamaven els seus drets i es possessionaven i reivindicaven en el paper de dones. Montserrat Palau (2002, 38) en traçava el perfil: «Eren dones

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

que s'assumien com a tals, que es creaven com a dones i que no havien acceptat la definició que la societat feia del seu gènere, amb presència a l'àmbit públic».

Tenint en compte que durant aquell període, a casa nostra, tot just es recuperaven les llibertats democràtiques, caldria distingir les autores que el destí fatídic materialitzat en la guerra civil els truncà la carrera i la vida (les narradores dels 20-30) de les que es rebel·laren davant els paràmetres androcentristes presents en la cultura i la societat. Són les autores que en el moment del conflicte bèl·lic van trobar una opció diferent de les anteriors per escriure la seva biografia (el cas del primer grup representat per Salvà, Albert i Leveroni) i les que no havien començat a escriure en aquell període i que conformarien el tercer grup d'escriptores memorialistes, les de postguerra: Maria Aurèlia Capmany, Montserrat Abelló, Teresa Pàmies i la generació posterior formada per Olga Xirinacs, Carme Riera, Isabel-Clara Simó, Montserrat Roig i, de manera pòstuma, Maria-Mercè Marçal. Amb totes elles es creà una tradició continuada que fins aleshores no havia existit. Entre Maria Aurèlia Capmany i Maria-Mercè Marçal s'esdevenia un contínuum de quaranta anys sense trencar, fet inèdit fins aquest moment.

5 Les escriptores de postguerra

5.1 Maria Aurèlia Capmany

Maria Aurèlia Capmany (1918-1991) va ser una autora molt prolífica memorialísticament parlant. Llorenç Soldevila n'agrupava l'obra en tres blocs. El primer, «el més original formalment parlant» (Soldevila 2002, 257), és constituït per *Pedra de toc* (1970) i *Pedra de toc* 2 (1974). *Dietari de prudències* (1981) en conforma el segon: un recull d'articles periodístics seguint la línia de l'articulisme com a font autobiogràfica, tant personal com col·lectiva, encetada pel «Dietari» de Pere Gimferrer a *El Correo Catalán* l'any 1979, que va continuar amb *Un pensament de sal, un pessic de pebre* de Montserrat Roig. Finalment, *Mala memòria* (Capmany 1987) i *Això era i no era* (1989), les obres més autobiogràfiques. Segons Soldevila (2002, 257), hi ha una progressió «no sabem si voluntàriament assumida, de la memòria més històrica i contextual a la més personal i íntima». Montserrat Palau (2002, 41) destacava l'existència d'un text autobiogràfic sobre la seva infantesa, «D'Arenys a Sinera», inclòs a l'apèndix «Contes» de la novel·la *L'altra ciutat* (1955), que a l'*Obra completa* ja figura en el volum IV, dedicat a les *Memòries*, i un dietari inèdit, present al Fons Vidal Alcover-Capmany, a la Facultat de Lletres de la Universitat Rovira i Virgili.

El valor exponencial de Maria Aurèlia Capmany raïa en el fet de ser la primera autora que «s'assumeix i que es crea i que, a més, seguint

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Beauvoir, predica i repeteix que les dones no neixen, sinó que esdevenen, que es fan dones» (Palau 2002, 41). La defensa de les dones fou un dels objectius a partir dels qual dugué a terme estudis assagístics com *La dona a Catalunya* (1966), *El feminismo ibérico* (1970), *El feminisme a Catalunya* (1973), *La dona i la Segona República* (1977), entre altres.

Un tret característic de l'obra capmanyiana fou l'aparició del subjecte femení plural, tal com dictaven els paràmetres del feminisme europeu. Fidel al sentit de pertinença a un gènere, la voluntat expressa de donar representativitat a altres veus femenines acabà derivant en una bifurcació del jo autobiogràfic: el jo passava a ser plural, *nosaltres*. Tant a l'obra autobiogràfica com a la narrativa reflectia el propòsit de deixar constància d'uns fets des de la perspectiva de dona activa públicament, des d'un context progressista d'esquerres, amb la reivindicació del dret d'ocupar un lloc en una història clarament escrita per homes. La igualtat, segons Capmany, s'havia d'assolir a partir de la lluita conjunta dels homes i les dones, i així es palesava en les memòries, en què constatava la construcció del seu subjecte femení en paràmetres d'igualtat amb el masculí. Tot i això, era conscient de la poca representativitat que ostentava entre les contemporànies, tal com deixava clar a l'inici de *Mala memòria,* en què d'entrada es definia com una dona poc corrent. Justament a la primera plana d'aquest llibre de memòries confessava que «em vaig posar a escriure sobre els meus records, amb un desig puríssim de no disfressar-los ni una mica, amb una especial complaença per trobar un detall exacte» (Capmany 1987, 10), però malgrat les bones intencions, i saltant-se conscientment i voluntària els dictàmens de Lejeune, sentenciava: «No he estat mai d'aquelles persones que diuen la veritat a tots els vents. Vaig dir mentides molt aviat, i vaig continuar mentint tota la vida» (1987, 14). El fet que titulés l'obra *Mala memòria* feia referència precisament no als escassos records de l'autora sinó a la llicència de fidelitat que pensava permetre's en el text.

Si ser dona, catalana i d'esquerres era un dels punts de les disquisicions de l'obra memorialística, a partir del 1987 se n'hi sumà un altre, la por de la mort produïda arran de la diagnosi, aquell any, d'un càncer que va derivar en una mastectomia, «un pit malalt, i no diguem un pit extirpat, dóna idea de càstig, d'oblació, de renúncia, de viatge cap a la mort des de l'essència de la vida» (Palau 2002, 90). Un càstig que es materialitzava en l'amputació d'una de les parts amb més càrrega simbòlica quant al subjecte femení, motor i causa de la seva lluita. La repercussió de tot plegat desembocà en una revisió de tot allò que havia defensat, atès que desconeixia com encararia anímicament la 'castració'. Susan Sontag, autora de *La malaltia com a metàfora*, recollia el sentiment de la persona afectada, assenyalant que «tant la tuberculosi com el càncer es veuen com a formes d'autopunició i de traïció a un mateix» (1997, 47-8).

El títol del capítol central de *Mala memòria*, «Amazona, però esquerrana»,

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

constituïa, malgrat els múltiples interrogants plantejats i la consciència real de la mort, una declaració de principis: calia seguir l'exemple de l'amazona (*amazon*, 'sense pit' en grec antic), personatge de la mitologia clàssica que prescindí voluntàriament d'una de les seves sines per poder disparar millor les fletxes.

5.2 Montserrat Abelló

Montserrat Abelló (1918-2014) és considerada una de les poetes i traductores cabdals de la literatura catalana del segle XX. Es va iniciar en el món de la poesia als quaranta-cinc anys, materialitzant d'aquesta manera «una necessitat urgent d'escriure» (Abelló 2015, 36) que feia temps que s'estava gestant i ho va fer «basant-me en el sentit profund de les paraules i el seu ritme intern». L'exili, la maternitat, la traducció, el feminisme i la defensa de llibertat de la llengua catalana i, de retop, del país defineixen una trajectòria vital intensa que rememora a *El miracle és viure. Vivències* (2015), una obra que va sortir a llum pòstumament. S'estructura en dues parts, com ella mateixa indica al prefaci, una primera que comprèn des de la infantesa fins a l'aparició del primer llibre *Vida diària* (1963) que «conté precisament el poema 'Retorn', que relata la meva vida fins aleshores» (2015, 35). La segona part es basa fonamentalment en la «relació que he tingut amb la poesia, en general i personalment, perquè la poesia és l'eix del meu viure» (35), afirmació que comparteixen la majoria de les seves coetànies, i que juntament amb l'elevat component líric dels textos, el relat de la vida i l'experiència literària i la passió per les lectures ratifica la teoria sobre la fesomia que comparteixen els textos sobre literatura del jo apuntada anteriorment per Esteve.

5.3 Teresa Pàmies

Teresa Pàmies (1919-2012) va començar a publicar les seves obres tard, a principi dels anys setanta, quan ja havia assolit la maduresa. Es tracta d'un cas singular, com el de Rosa Leveroni: per cronologia, l'hauríem d'incloure dins l'apartat de les narradores de preguerra, però les dates d'edició i la idiosincràsia dels seus textos la situen en un pla fronterer entre les representants d'ambdós grups.

Si l'obra de Capmany es caracteritzava per la militància de gènere, la de Teresa Pàmies s'iniciava des de la militància política conscient, sense renunciar a un posicionament feminista, que reflectí tant a través de l'obra escrita (literària, assagística, periodística), com a la ràdio i en conferències. Margalida Pons (2002, 11) sentenciava: «Podem dir que Pàmies esdevé escriptora amb la intenció única de donar testimoni de la seva vivència»,

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

tasca que començà l'any 1971 amb la publicació conjuntament amb el seu pare, Tomàs Pàmies, de *Testament a Praga*. La memòria sobre la guerra s'engegava amb el testimoni de *Quan érem capitans* (1974), obra en què narrava l'experiència personal dels fets ocorreguts durant els anys de guerra a partir d'una avaluació crítica des del moment present. *Quan érem refugiats* (1975) n'era la continuació i s'originava amb l'exili de l'autora, que s'allargà trenta anys, bo i deixant constància de la por que tot els fets viscuts caiguessin en l'oblit i manifestant un desig de reconstrucció de la memòria col·lectiva sobre la desfeta provocada per la guerra. També publicà aquell mateix any un recull de relats curts en forma de narracions sobre l'exili: *Gent del meu exili: inoblidables*. La novel·la *Va ploure tot el dia* (1974), tot i allunyar-se dels cànons clàssics del gènere, tancava la sèrie de memòries. El relat del retorn a Barcelona d'una dona sola i amb dos fills, després de viure un llarg exili amb tot el que això comportava, és clarament autobiogràfic, malgrat la pàtina literària amb què l'autora revestí l'experiència vital del postexili. A vuitanta-dos anys va escriure *L'aventura d'envellir* (2002) i *Conviure amb la mort* (2003), obres breus, en què tractava de la seva vellesa i de la de molts altres i sobre el tema de la mort, abordat anteriorment a *Los que se fueron, los que no volverán* (1976) i a *Cròniques de comiat* (2000).

Seguint les passes de Pàmies, hi hagué un degoteig constant d'obres destinades a recuperar la memòria, individual i col·lectiva, com la de Glòria Bulbena, *Barcelona: Trossos de vida i de records de l'ahir* (1976); Josefa Armengué, *Una família en l'exili (*1981); Elvira Farreres amb *Adéu, Putxet (*1981) i, posteriorment, *El Putxet. Memòries d'un paradís perdut* (1994); Maria Carme Roig, *Records* (1990); Núria Serrahima a *Diari sense dates* (1990) rememorava un passat més pròxim, el de la *gauche divine*; Xesca Ensenyat, *Quan venia l'Esquadra* (1994); Maria Antònia Ordinas, *Caramells a l'auba* (1997) i *Camins de terra* (1999); Neus Canyelles, *Neu d'agost* (1999); Teresa Rebull, *Tot cantant* (1999); Zeneida Sardà, *Perfils* (1999); Francesca Puig, *Records inesborrables [Montblanc]* (2000); Otília Castellví, *De les txeques de Barcelona a l'Alemanya nazi* (2003), entre altres.

La generació posterior, formada per Olga Xirinacs (malgrat que no hi coincideix cronològicament), Isabel-Clara Simó, Montserrat Roig, Carme Riera o Maria-Mercè Marçal representava la consolidació dels camins que tant Teresa Pàmies com, sobretot, Maria Aurèlia Capmany havien obert prèviament.

5.4 Rosa Regàs

Rosa Regàs (1933) és una autora catalana que escriu en castellà. És republicana, feminista i va començar a publicar com Pàmies i Abelló, tard, als cinquanta-set anys. Han sortit a llum tres volums de les seves memòries

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

en versió bilingüe: *Entre el seny i la rauxa* (2014) inclou les memòries d'infantesa dels primers anys de la República, la passió per a escriure i la separació dels seus pares. *Una llarga adolescència* (2015) descriu com es perfila la personalitat indòcil d'una jove Regàs que es rebel·la contra la societat maniqueista de l'època. *Amics per sempre* (2016) retrata els anys passats a la universitat, la maternitat i les amistats que l'han influïda com Manuel Vázquez Montalban, Cabrera Infante, entre altres.

5.5 Olga Xirinacs

Olga Xirinacs (1936) combina la poesia amb la prosa i l'assaig. Des de ben aviat, quan era adolescent, ja tenia el costum d'escriure dietaris, com especificava a la primera obra autobiogràfica publicada, *Música de cambra*, en què també confessava l'existència d'un diari de somnis.

Música de cambra (1982) és el dietari amb què la poeta tarragonina es va donar a conèixer en el camp de la prosa. La intenció era capturar uns moments precisos, fugaços, més enllà del desig de transcendència inherent en tota obra literària, que es podien volatilitzar si l'autora no en deixava constància, narrats amb una contenció conscient, sense arribar a l'exposició íntima, per exemple, dels dietaris de Rosa Leveroni o Feliu Formosa. Llorenç Soldevila (2014, 74) postil·lava sobre els dos puntals bàsics de l'obra: «Tant la literatura, en un tractament metaliterari, com la música teixiran un ordit bàsic en la fragmentarietat dels dos dietaris, [*Música de cambra* i *El viatge. Dietari 1986-1990*] però, ben especialment en aquest primer. *Música de cambra* abraça quatre estacions d'un any sense gaires concrecions temporals més», contextualitzat en tres espais vitals diferents, Tarragona, Mont-Ral i Rubí.

Vint-i-cinc anys després, Xirinacs va treure a llum una altra obra autògrafa. *El viatge. Dietari 1986-1990* era, a diferència del primer, «més vivencial que no literari», segons Anna Esteve (2014, 102), que assenyalava que tant l'un com l'altre «se situen en un moment de canvi o transició en la seua creació i li permeten mantenir el contacte amb la literatura, en total llibertat, mentre recull la seua obra poètica o va covant projectes de noves novel·les». L'eix temàtic s'articulava a partir de la crònica dels desplaçaments de l'autora pel país, arran del nomenament d'escriptora del mes, per diferents ciutats d'Europa i la crònica d'un anhelat viatge de plaer a Nova York amb el *Queen Elizabeth II*. L'obra s'iniciava amb el relat angoixant d'una anada a Lió per operar-se d'un bony que resultà ser benigne, possiblement «l'element motor» de la creació del dietari, com asseverava Soldevila (2014, 81).

A diferència de Maria Antònia Salvà, Xirinacs no s'estava de denunciar públicament el que ella considerava un tractament marginal de la seva obra. Les referències esparses iniciades a *Música de cambra* sobre el

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

silenci adoptat pels crítics del país a l'entorn dels seus llibres prenien més rellevància a *El viatge*. El sentiment d'exclusió expressat per Xirinacs ens remet als comentaris de la mateixa índole que Aurora Bertrana proferia, molts anys abans, a les epístoles enviades al matrimoni Murià-Bartra.

5.6 Isabel-Clara Simó

Isabel-Clara Simó (1943) és escriptora i periodista. La seva obra abasta tots els gèneres: narrativa, poesia, teatre, assaig, articles i memorialística. Com a periodista col·labora en diferents mitjans, tant escrits com radiofònics i televisius.

L'any 2003 va publicar un recull de la seva obra articulista al diari *Avui, En legítima defensa. Els millors articles de l'Avui*, escrits des de la secció «De fil de vint», expressió característica d'Alcoi, ciutat d'origen de l'autora. Com moltes de les seves contemporànies, la proclama de dona, catalana i d'esquerres és una constant en els articles, uns textos impregnats de traces autobiogràfiques que permeten descobrir el pensament i les predileccions culturals de Simó.

Els racons de la memòria (Simó 2009) és el testimoni del trajecte vital de l'autora. No són unes memòries si s'entenen en el sentit clàssic del mot, sinó una sèrie d'evocacions i de records sobre determinats fets i sobre personatges de la cultura catalana emmarcats en quatre escenaris diferents: Figueres (ciutat nadiua del seu marit, el periodista Xavier Dalfó), Barcelona (lloc on desitjava d'anar a viure des de la infantesa), València/Alcoi (la seva pàtria i la d'amics tan estimats com Joan Fuster o Ovidi Montllor) i «Enlloc», en què narrava la mort del fill en un accident de trànsit. Al pròleg constatava que es tractava de fixar la mirada cap enrere amb la intenció, sobretot, de fitar també aquests companys de viatge. La concepció de la literatura com a forma de vida, sense cap sortida alternativa, revertia els mots proferits per Aurora Bertrana, que aconsellava primer viure i després escriure: «Escriure és viure. No hi ha fugida ni escapatòria. No hi ha remei» (2009, 130). I seguint la compulsió compartida per totes les companyes d'ofici, confessava:

> Si comences a escriure, ja no pots parar. […] Tant se val que hi hagi imbècils que diguin que les dones no podem ser subjecte literari ja que som objecte literari. Cal ser el que vulguis. (Simó 2009, 140)

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

5.7 Montserrat Roig

Montserrat Roig (1946-1991), autora prolífica en tots els gèneres que conreà, definia a *Digues que m'estimes encara que sigui mentida. Sobre el plaer solitari d'escriure i el vici compartit de llegir* com encarava l'ofici d'escriure:

> L'escriptura i el llenguatge es fan des del jo. Si és així, la dona que escriu ja no demana perdó per ficar-se on no la demanen. És escriptora. I genuïna. (1991, 67-8)

Confessava que, com Mercè Rodoreda, havia començat a escriure «per escapar del tedi, del guió que t'han escrit, per recuperar el 'jo' perdut» (1991, 54). La pràctica simultània del periodisme amb la narrativa testimonial i de ficció partia precisament d'aquest jo, que es transformava en col·lectiu quan calia escoltar les veus que no se senten per poder brindar-los precisament veu, un dels principals propòsits de la poètica de Roig, tal com assenyalava Meri Torras (1994). Aquesta intenció es materialitzà a *Els catalans al camps nazis* (1977) i *L'agulla daurada* (1985), dues obres de gran rellevància dins del gènere testimonial. Es tractava, també, de recuperar la memòria històrica a fi i efecte d'evitar-ne la repetició. La seva aportació sobre l'holocaust, amb la inclusió de dades inèdites a *Els catalans al camps nazis,* sostretes a partir de les entrevistes efectuades a republicans que hi van passar, li va merèixer el Premi Crítica Serra d'Or l'any 1978. El 1980, una estada de dos mesos a Leningrad, convidada per Ediciones Progreso de Moscou, es materialitzà en l'obra *Mi viaje al bloqueo* (1982) que generà un altre assaig, *L'agulla daurada* (1985)*,* Premi Nacional de Literatura Catalana d'assaig 1986. Cal destacar que la voluntat testimonial de Montserrat Roig esclatà als anys setanta, quan el model de realisme propugnat pel *boom* de la literatura hispanoamericana tenia més vigència que el realisme pur de la literatura testimonial, la qual cosa suscità comentaris d'una certa duresa per part de la crítica del moment. Gràcies a aquesta voluntat de contextualització realista de tota la seva obra (periodística, de ficció i de no ficció), avui la podem llegir més clarament en clau autobiogràfica. L'any 1991 va publicar les memòries literàries, *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*, en què donava a conèixer el perquè de la seva veu tant des del punt de vista literari com personal i, tal com passava a les memòries de la seva amiga Maria Aurèlia Capmany, amenaçava amb una ruptura del pacte autobiogràfic des de bon començament: «Sentim un gran plaer quan mentim. Quan fem la mentida creïble, quan seduïm l'altre, que potser sap que mentim i que ens està demanant que continuem mentint: – Digues que m'estimes encara que sigui mentida. Li va demanar Johnny Guitar a Joan Crawford. I ella li va contestar que l'estimava encara que fos mentida. Però, mentre mentia, li deia la veritat» (Roig 1991, 12).

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Es dedicà al periodisme a través de reportatges, entrevistes i articles. Arran de la col·laboració a *Serra d'Or* publicà el recull d'entrevistes *Retrats paral·lels/1* (1975), *Retrats paral·lels/2* (1976) i *Retrats paral·lels/3* (1978). Aquest últim any també s'edità *Personatges*, testimoni del pas de Roig pel circuit català de televisió. L'any 1980 va veure la llum *Personatges, segona sèrie*. L'empremta autobiogràfica de l'autora era present en tots i cadascun d'aquests textos, però fou a *Un pensament de sal, un pessic de pebre. Dietari obert 1990-1991*, els articles publicats al diari *Avui* des del 1990 fins a pocs dies abans de la mort (10 de novembre de 1991), on Montserrat Roig reprenia la concepció de dietari públic, una variant del dietari assenyalada per Enric Bou (1991, s129) i Maurice Blanchot anteriorment, que Pere Gimferrer havia encetat amb el seu «Dietari» des de les pàgines d'*El Correo Catalán* i, anys després, Anna Murià prosseguiria amb *Vet aquí la bellesa de la vellesa*. Iniciat quan ja l'havien operat d'un càncer irreversible, s'hi pronunciava, també, com a dona, catalana i d'esquerres, alternant el jo més íntim amb el plural *nosaltres* si s'erigia com a representant d'una col·lectivitat, seguint la petja de Capmany. La diagnosi d'un càncer de pit l'any 1990 impulsà la presència de la malaltia i la imminència de la mort com a temes recurrents, tractats des d'una actitud optimista. Si Susan Sontag (1997, 47) manifestava que «les especulacions de l'antiguitat sobre la malaltia, la feien molt sovint un instrument de la ira divina», Roig (1991, 60) la parafrasejava: «Morir és el fruit d'un lamentable malentès entre els déus i els homes», i palesava, irònicament, el sentiment de culpabilitat ancestral experimentat pels malalts: «Cal buscar la causa del càncer en algun vici ocult i, ja se sap, les dones inciten els homes a pecar tot ensenyant les mamelles».

Considerava els lectors l'esperança que no tot s'acabava amb la seva desaparició, coincidint amb Jacques Derrida i la teoria de la coincidència del final del jo personal amb el final del dietari, la pròpia mort, en què es demostrava que no hi havia més transcendència que la del text escrit (Derrida 1984). Les seves paraules quedarien per a qui en volgués fer ús.

5.8 Carme Riera

Carme Riera (1948) «és una de les personalitats més rellevants de la literatura catalana actual. Pertany juntament amb Montserrat Roig, Isabel-Clara Simó, Maria Antònia Oliver o Maria-Mercè Marçal, al *boom* de la literatura catalana escrita per dones» (Cotoner 2009). Ha escrit dues obres autobiogràfiques, originades a partir de l'arribada d'un membre nou a la família (filla i néta, concretament) amb la intenció de deixar testimoni d'un sentiment, d'un moment (íntim i històric, respectivament) de gran transcendència per a l'escriptora. La infantesa és el tema que empeny Carme Riera a endinsar-se en el terreny memorialístic.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Temps d'una espera (Riera 1998) és un diari que va escriure quan estava embarassada de la filla, tretze anys després del naixement del primer fill. L'objectiu principal de Riera era transmetre qualsevol pensament, sensació o emoció causat per l'embaràs o el futur nadó. Tot i el ferm propòsit de mantenir-se estrictament en l'esfera privada, ella mateixa admetia que moltes vegades «em vénen temptacions d'anotar en aquest quadern altres vivències alienes a tu, fets que només m'afecten a mi i que no et pertoquen, però me'n guard. M'agrada la idea de preservar aquest espai només per nosaltres» (1998, 48-9). El fet d'escriure un diari representava poder-se expressar sense la imposició d'un estil, sense censures, esdevenia un espai de llibertat. Cal destacar l'esperit didàctic que atorgà al text.

Temps d'innocència (2013) és una recreació de la infantesa a Mallorca amb la voluntat de mostrar a la seva néta un univers que ella no coneixerà, perquè a la Mallorca del present han desaparegut molts dels oficis, costums, sons i olors de quan era una nena. Reivindicava la memòria col·lectiva, que feia extensiva a tota la seva generació, per donar a conèixer als joves uns temps pretèrits ja extingits.

Tot i que no la podem incloure dins els paràmetres d'obra autobiogràfica, a *La meitat de l'ànima* (2004) hi conflueixen dos factors destacables del gènere. En primer lloc, la transgressió de la frontera entre la realitat i la ficció, en què es constatava un gran nombre de coincidències entre Carme Riera i la protagonista. En segon lloc, fidel a la voluntat de recuperar la memòria històrica i col·lectiva, traslladà el testimoni real als personatges de la novel·la que havien viscut els desastres de la guerra, l'exili o el franquisme. És una obra testimonial que clou la sèrie de novel·les dedicades a la problemàtica de la història i la memòria: *Dins el darrer blau* (1994), *Cap al cel obert* (2000) i *La meitat de l'ànima* (2004).

5.9 Maria-Mercè Marçal

Maria-Mercè Marçal (1952-1998) és una de les poetes més destacades en llengua catalana. L'any 1989 publicà *Llengua abolida*, la seva obra poètica completa, i cinc anys més tard, el 1994, va aparèixer l'única novel·la, *La passió segons Renée Vivien*, basada en la vida de l'escriptora Pauline Mary Tarn, que li suposà un replantejament vital de gran transcendència. Arran de la publicació de la traducció castellana d'aquesta obra va establir contacte epistolar amb un especialista de l'autora anglesa, Jean-Paul Goujon, professor de la Universitat de Sevilla.

La diagnosi d'un càncer de pit, l'any 1996, va propiciar que a partir de l'1 d'agost d'aquell mateix any comencés un dietari basat en la malaltia, que va escriure de manera irregular fins pocs mesos abans de morir. La primera anotació ja marcava l'estil de les reflexions del dietari. Directe, poètic i esfereïdor:

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

> 1 d'agost de 1996
>
> Avui és el tercer dia que visc amb la mort enganxada, arrapada al costat dret. Fa tres o quatre mesos – potser cinc, ja, amb el terror de les primeres proves que, aparentment em van tranquil·litzar – vaig començar un poema. Només un vers: «Covo l'ou minúscul de la mort, arran del pit, sota l'aixella». Ara tinc tendència a canviar-lo una mica: «La Vida cova l'ou minúscul de la mort | ran del meu pit, la meva aixella». (Marçal 2014, 22)

La presència de la mort planava en cada escrit, però era precisament l'esperit redemptor de la paraula allò que li aportava vida, en una versió matisada de l'«escriure és viure» d'algunes de les predecessores, escriure era fer vida: «No sé per què escric, però escriure em fa bé», malgrat la consciència que «no recullo sinó l'escuma més soma d'aquesta mar de fons. Sé que el silenci reflectiria millor la puresa d'aquest abisme que no sóc capaç d'amidar. Però la puresa absoluta, el silenci, són ja la mort» (43). I s'hi rebel·lava. Es qüestionava tota la memòria que desapareixeria amb ella, malgrat la subsistència dels mots, «rastre de caragol que brilla amb la llum» (61), i de la llengua i anhelava tenir fe i sentir-se reconfortada. Manifestava com un mal menor l'existència d'un «futur amazònic» (40), com a representació d'«el senyal de la pèrdua | desmentint la mort» (29). La primera part ha acabat esdevenint el títol d'un dietari dotat, segons Marçal, d'una «certa mistificació» (12), pel tractament que s'atorgava ella mateixa davant el final. L'última entrada corresponia al 26 d'abril de 1998, tres mesos abans de traspassar, i contenia una llista de mots que culminaven amb un desig vital: «Viure millor | Caritat/Amor» (71).

L'any 2014 es publicà de manera pòstuma el dietari juntament amb la correspondència que Maria-Mercè Marçal mantingué amb Jean-Paul Goujon, d'una importància cabdal tant per les reflexions sobre el procés de creació i l'obra pròpia com per l'estudi del jo de l'autora d'Ivars d'Urgell. Molts dels temes que es plantejava per a ella mateixa al dietari acabaven reflectits a les epístoles. El 13 de novembre de 1997 confessava al professor francès: «Vaig escriure que el meu cos era com un camp de mines: fins i tot tenia por de tocar-lo, ho feia amb una aprensió paralitzant» (179-80). Un any abans, precedint la nota del 26 d'agost de 1996, hi havia l'esborrany d'un poema en què ja desenvolupava la imatge: «Cos meu | esdevingut de sobte | camp de mines» (49). El 8 de novembre de 1996 la reproduïa al dietari:

> El cos oscil·la entre ésser l'única cosa que em viu – en l'horror – i un estrany, un enemic, un antic aliat que ara m'és hostil – i sobretot a estones, llunyà i aliè. Quan em dutxo tinc por de tocar-me, com algú que avancés per un camp de mines. (59)

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

La malaltia, el càncer de pit concretament, en una dona que propugnava com a divisa la rebel·lió de ser dona, de classe baixa i nació oprimida estroncà tràgicament una projecció literària i vital, talment com havia passat amb dues de les seves predecessores, afectades del mateix mal.

6 A tall de conclusió

Històricament la societat, clarament androcèntrica, ha atorgat una posició a les dones escriptores que les ha obligades a desplegar un seguit d'estratègies, ja sigui l'emmascarament del jo, en el cas de Víctor Català; l'ocultació rere un vel de modèstia, com Salvà o la Rodoreda jove; o el no acabar d'assentar la seva posició malgrat la magnitud de la feina feta, en l'exemple de les narradores de preguerra; que s'esvairen quan les noves generacions, encapçalades per Maria Aurèlia Capmany, van fer-se un lloc tant en l'esfera pública com en la privada com a dones. Malgrat tot, encara hi ha molta més presència masculina que femenina en el camp de la literatura en general, i en el memorialístic, en concret. Podríem fer extensius a totes les altres autores els mots que Sam Abrams dedicava a propòsit de la publicació d'*El viatge*, d'Olga Xirinacs, en què denunciava, en un context de predomini de producció masculina aclaparador, «la seva lluita solitària per intentar fer arrelar el dietarisme entre les dones escriptores» (2005, 17).

La majoria de textos, ja siguin autobiogràfics o en tinguin el caràcter, coincideixen a manifestar una necessitat d'escriure que acaba esclatant tard o d'hora segons cada cas, a destacar la passió pels llibres i la lectura i tot forjat a través d'uns escrits dotats d'un elevat component líric. La malaltia i la proximitat de la mort és el dispositiu que propulsa aquestes escriptores a projectar el seu jo en uns escrits importantíssims per al gènere autobiogràfic. La infantesa, la vellesa o la recuperació de la memòria són altres motius pels quals les autores deixen testimoni en un camp, el literari, de domini clarament patriarcal des de temps immemorials.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Bibliografia

Abelló, Montserrat (2015). *El miracle és viure. Vivències*. Barcelona: Ara Llibres.

Abrams, Sam (2005). «Pluja de dietaris». *Avui*, 14 de juliol, 17.

Balaguer, Enric (2001). «Pròleg». Balaguer, Enric et al., *Literatura autobiogràfica. Història, memòria i construcció dels subjecte*. València: Denes, 9-10.

Bartrina, Francesca (2001). «Màscara rere màscara: Els discursos autobiogràfics de Víctor Català» Balaguer, Enric et al., *Literatura autobiogràfica. Història, memòria i construcció del subjecte*. València: Denes, 159-68.

Bertrana, Aurora (1973). *Memòries fins al 1935*. Barcelona: Pòrtic.

Bou, Enric (1991). «El diario: periferia y literatura». Revista de Occidente, 182-183, 121-36.

Cahner, Max (1978). *Epistolari del Renaixement*. València: Albatros.

Carbó, Ferran (1998). «De la vida, la literatura». *Caràcters*, 2 (gener), 17.

Cortés, Carles (2004). «Escriure entre visites. A propòsit d'unes cartes inèdites de Caterina Albert (1954-1961)». Cortés, Carles et al., *Epístola i literatura*. València: Denes, 113-129.

Capmany, Maria Aurèlia (1987). *Mala memòria*. Barcelona: Planeta.

Cotoner, Lluïsa (2009). «Carme Riera». *Visat*, 8 (octubre). URL `http://www.visat.cat/traduccions-literatura-catalana/cat/autor/15/carme-riera.html` (2018-05-15).

Derrida, Jacques (1984). *Otobiographies*. Paris: Galilée.

Esteve, Anna (2007). «Panoràmica de la dietarística catalana de l'últim terç del segle XX». Borja, Joan et al., *Diaris i dietaris*. València: Denes, 441-28.

Esteve, Anna (2010). *El dietarisme català a cavall entre dos segles (1970-2000)* [tesi doctoral]. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Esteve, Anna (2014). «La litúrgia dels dies: els dietaris d'Olga Xirinacs». Sunyer, Magí (ed.), *La literatura d'Olga Xirinacs. Poesia, narrativa, dietaris*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 87-106.

Francés, M. Àngels (2008). «Des de l'ombra: Les dones i l'escriptura de diaris». *L'Espill*, 30, 61-71.

García, Anna (2013). *Rahó de l'esperit (1709-1714) de Teresa Mir i March. L'autobiografia espiritual d'una laica*. Girona: Universitat de Girona.

Garolera, Narcís (1991). *Estudi i edició crítica d'Excursions i Viatges de Jacint Verdaguer*, vol. 1. Barcelona: Barcino.

Graña, Isabel (2009). «La mirada dels/les altres: Maria-Antònia Salvà entre la tradició i la modernitat». *Els Marges* 89, 13-22.

Gregori i Gomis, Alfons (2002). «Rosa Leveroni: la sensualitat de la saviesa». Espinós, Joaquim et al., *Memòria i literatura La construcció del subjecte femení. Periodisme i autobiografia.* València: Denes, 103-13.

Lejeune, Philippe (2007). «El diari com a antificció». Joan Borja et al., *Diaris i dietaris*. València: Denes, 12-25.

Madrenas, M. Dolors (2007). «Entre l'articulisme, la memòria i la indefinició genèrica: cap a un nou concepte de diari/dietari?». Borja, Joan et al., *Diaris i dietaris*. València: Denes, 479-95.

Marçal, Maria-Mercè (2014). *El senyal de la pèrdua. Escrits inèdits dels últims anys*. Barcelona: Empúries.

Marçal, Maria-Mercè; Julià, Lluïsa (1998). «En dansa obliqua de miralls: Pauline M. Tarn (Renée Vivien) – Caterina Albert (Víctor Català) – Maria Antònia Salvà». *Cartografies del desig. Quinze escriptores i el seu món*. Barcelona: Proa, 21-56.

Mohino i Balet, Abraham; Pujol, Enric (1997). «Un parany dolç i refinat». Leveroni, Rosa, *Confessions i quaderns íntims*. València: Edicions 3 i 4, 10-15.

Palau, Montserrat (2002). «El subjecte femení en Mercè Rodoreda i Maria Aurèlia Capmany». Espinós, Joaquim et al., *Memòria i literatura La construcció del subjecte femení. Periodisme i autobiografia*. València: Denes, 37-51.

Pla, Xavier (2001). «Lectura crítica de les *Memòries* d'Aurora Bertrana». Granell, Glòria; Montañà, Daniel; Rafart, Josep (coords.), *Aurora Bertrana, una dona del segle XX*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 9-24.

Pons, Margalida (2002). «El discurs testimonial: memòria compromesa, pràctica lectora, creació crítica». Picornell, Mercè, *Discursos testimonials en la literatura catalana recent. Montserrat Roig i Teresa Pàmies*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 5-14.

Prat, Enric; Vila, Pep (1992). *Actes de les primeres Jornades d'Estudi sobre la Vida i l'Obra de Caterina Albert i Paradís «Víctor Català»: L'Escala 9-11 d'abril del 1992*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Real, Neus (2005). *Mercè Rodoreda. L'obra de preguerra*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Real, Neus (2006). *Les novel·listes dels anys trenta. Obra narrativa i recepció crítica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Regàs, Rosa (2014). *Entre el seny i la rauxa*. Barcelona: Ara Llibres.

Regàs, Rosa (2015). *Una llarga adolescència*. Barcelona: Ara Llibres.

Regàs, Rosa (2016). *Amics per sempre*. Barcelona: Ara Llibres.

Riera, Carme (1998). *Temps d'una espera*. Barcelona: Columna.

Rodoreda, Mercè (1999). *Un cafè i altres narracions*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.

Roig, Montserrat (1991). *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*. Barcelona: Edicions 62.

Salvà, Maria-Antònia (1981). «Sobre les Rondaies mallorquines». *Entre el record i l'enyorança, proses i memòries*. 2a ed. Palma de Mallorca: Moll.

Simó, Isabel-Clara (2009). *Els racons de la memòria*. Barcelona: Edicions 62.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Soldevila, Llorenç (2002). «Maria Aurèlia Capmany: del periodisme a la memòria». Espinós, Joaquim et al., *Memòria i literatura La construcció del subjecte femení. Periodisme i autobiografia*. València: Denes, 256-72.
Soldevila, Llorenç (2004). «Un primer inventari de la memorialística catalana contemporània». Llengua & Literatura 15, 427-468.
Soldevila, Llorenç (2014). «El viatge real i imaginat en l'obra d'Olga Xirinacs: una lectura». Sunyer, Magí (ed.), *La literatura d'Olga Xirinacs. Poesia, narrativa, dietaris*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 71-86.
Sontag, Susan (1997). *La malaltia com a metàfora*. Barcelona: Empúries.
Torras, Meri (1994). «Montserrat Roig i les veus que no se senten». *Serra d'Or*, 410, 58-61.
Torras, Meri (2004). «La regeneració de la carta. Les fructuoses i perilloses amistats del gènere femení amb el gènere epistolar». *Carles Cortés et al.. Epístola i literatura*. València: Denes, 50-67.

Rassegna iberistica
Vol. 41 – Num. 109 – Giugno 2018

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Memoria, violencia y utopia en *Antzararen Bidea* (2007) / *El camino de la oca* (2008) de Jokin Muñoz, una novela vasca sobre la Guerra Civil

Jon Kortazar
(Euskal Herriko Unibertsitatea – Universidad del País Vasco, España)

Abstract Jokin Muñoz's novel, *Antzararen Bidea* (2007) / *El camino de la oca* (2008), narrates memories of the Spanish Civil War in Navarre. The analysis combines narratology with Memory Studies. It concludes that this is a unique novel in the Basque literary system, thanks to the use of the space – Navarre's Rivera (river-land area) –, repression exercised on civilian population and ideological depiction of characters. The main character is a Carlist (royalist-traditionalist) that feels nostalgia for the bygone days of the Spanish Republic when different ideologies could coexist in peace.

Keywords Basque literature. Novel. Memoir of the Spanish Civil War. Ideologies. Repression.

La novela de Jokin Muñoz (1963) *Antzararen Bidea* (2007) / *El camino de la oca* (2008) fue una de las novelas más interesantes del año de su publicación en el sistema literario vasco y ganó el Premio de la Crítica para Narrativa en Euskara y el Premio Euskadi, mención institucional del Gobierno Vasco que el autor había ganado también el año 2004. Su poderosa recreación de los primeros días de la Guerra Civil y su aguda reflexión sobre los puentes que surgen desde el pasado hasta el presente consiguieron que las críticas de la novela alabaran la creación literaria y la emoción que se escondía en sus páginas.

En esta lectura trataremos de acercar al lector a una obra que vuelve al tema de la Guerra Civil, pero que señala alguna novedad al respecto, ante todo dentro del contexto literario vasco.

Este trabajo es fruto del Grupo de Investigación LAIDA (Literatura e Identidad), que pertenece a la Red de Grupos Consolidados de Investigación del Gobierno Vasco con el número IT 1012/16.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2018/109/008
Submitted: 2017-03-14 | Accepted: 2017-06-19

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

La novela *Antzararen bidea / El camino de la oca* pivota en torno al personaje de Lisa, madre soltera, que acaba de perder a su hijo, Igor, muerto por la bomba que manipulaba en Salou, y presunto asesino de un concejal en Orio. Estamos en un bochornoso verano – en julio y en agosto, probablemente de 2003. Lisa cae en la cuenta de que no conoce nada de su hijo, y comienza una búsqueda sobre la personalidad de Igor. Por medio de un viejo amigo de la juventud, Gigi, consigue un trabajo de asistenta en la casa de un anciano, Jesús, que entró en San Sebastián con las tropas carlistas y se quedó. Lisa descubrirá que Jesús guarda recortes con fotos y noticias de Igor, que curiosamente se parece a una persona que aparece en una vieja fotografía en la Ribera Navarra, en la que aparece un joven Jesús. Lisa se trasladará, con Gigi, a Trilluelos, lugar en la que se está llevando a cabo una exhumación de fosas de la Guerra Civil y cambiando su pesquisa sobre su hijo por la voluntad de conocer la historia de Jesús, conseguirá saber qué destino tuvieron aquellos jóvenes que aparecen en la fotografía: Jesús (El Rubio), Dioni (el Risueño) y Justino (El Serio), y sus parejas, Candi y Paula, la maestra del pueblo; un grupo de amigos que sufrió la represión los días siguientes al incendio de la rebelión en la Ribera Navarra.

1 El plano narrativo

La novela *Antzararen bidea / El camino de la oca* parte de técnicas narrativas bien conocidas. En alguna ocasión hemos planteado que es una novela escrita por un contador de cuentos, en cuanto que los elementos simbólicos que pueden vislumbrarse en ella pertenecen más al mundo de la sugestión de los relatos breves que a la novela.

1.1 El prólogo del libro

El prólogo, cuyo valor simbólico y alegórico en la narración es fácilmente reconocible, cuenta una pequeña anécdota. Tres chicos entran en la finca del tío de uno de ellos, de el Rubio, hijo de soltera y sobrino de Demetrio. Los tres se identifican con apodos: el Serio, el Risueño, el Rubio. Esa aventura llena de sentido algunos de los símbolos de la novela. Es el 18 de Julio de 1926. La imagen de dos mujeres en la playa de San Sebastián será una obsesión para el Risueño, quien desde ese momento soñará con ir a ver el mar. Los tres chavales son sorprendidos por Demetrio, quien toma una oca, la degüella y apuesta si en su camino llegará o no hasta una chopera.

Esta pequeña anécdota marcará el recorrido vital de todos los personajes. Sobre todo diez años más tarde, en 1936, cuando los destinos de los cuatro protagonistas vuelven a cruzarse trágicamente.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Diez años más tarde, y ello se entrevera con la capacidad de suspense que utiliza el autor, El Serio será serio toda su vida, es ya Justino, alcalde del pueblo que será paseado junto a su novia Paula; el Risueño será el más valiente y en 1936 es ya Dioni, un destacado dirigente anarquista, que huye de los falangistas que van a fusilarlo y se tira a buscar el mar, idea de la utopía y de la visión física de San Sebastián, de manera que el barranco en el que muere será recordado por su novia Candi, durante toda su vida, conservando un trigal cercano al lugar en que fue asesinado, como el mar en el que por fin, Dioni pudo ver la utopía. Demetrio es diez años más tarde el jefe falangista que dirige la operación de fusilamiento y muerte, pero que ofrece una oportunidad a su sobrino el Rubio, Jesús, que debe huir, como la oca, más allá de la chopera, y enrolarse en el requeté para salvar su vida, y en la medida de lo posible, recordar a sus amigos ya muertos o silenciados por la represión. El camino de la oca es el camino de Jesús, el marginado, el hijo de soltera, el cultivado, el poeta y el llamado homosexual, que debe dirigir sus pasos a San Sebastián con los requetés que tomaron la ciudad, y quedarse en ella en memoria de sus amigos que nunca pudieron ni ver la ciudad, ni la utopía.

Los dos elementos simbólicos presentes en el prólogo, la oca que recorre sus últimos pasos, y la imagen del mar, se ven reforzadas por otra imagen simbólica. El cuadro *Niños en la playa* de Sorolla que Jesús cuelga en la pared de su salón. Los tres niños que aparecen en el se leen como las tres actitudes vitales que mantienen vivos a los personajes de la novela.

> Era una escena de playa, y los ocres, amarillos y azules, acentuados por el sol, eran de gran intensidad. Tres niños desnudos aparecían tumbados boca abajo en la orilla. El primero se estaba adentrando en el agua. El segundo iba junto a él, pero mirando atrás al mismo tiempo, como si quisiera esperar al niño rubio. (Muñoz 2008, 69)

Escena a la que se le ofrece, como no podía ser menos, una lectura simbólica o una identificación con los personajes de la novela: Dioni es el que avanza en primer lugar, sin miedo a nada, le sigue Justino, y el que se queda rezagado es Jesús, El Rubio.

1.2 La intriga y el suspense

La técnica fundamental de la novela consiste en dilatar hasta el fin de la obra, hasta el capítulo 3 de la tercera parte, un final que sabemos. Demetrio, en los días siguientes a la rebelión, llevó en un camión a los personajes principales para asesinarlos, después de haber golpeado a Candi y habiéndola dejado malherida. Asesinan a Justino y a Paula. Dioni huye, pero es abatido. Basándose en el juego cronológico (primera

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

parte en el momento actual, segunda en los días de la República desde 1933 al 1936), Jokin Muñoz oculta y desvela con maestría el juego entre personajes. Aquellos que en 1926 son conocidos por su apodo, se nombran con su nombre en la segunda parte. Demetrio, el tío de El Rubio, el borracho y cruel tío, es en 1936 un matón local, sediento de sangre y venganza, jefe de las fuerzas derechistas y de los terratenientes locales. En la actualidad es el señor García un tullido anciano que pena en una silla de ruedas.

1.3 Los cambios de perspectiva en la narración

La noche crucial de «1936. La canícula» tal como se dice en la narración, y que corresponde a la noche del 18 de Julio de 1936, se cuenta desde distintas perspectivas en la novela. El narrador heterodiégetico cuenta la petición de armas de Dioni, la actitud esperanzada y preocupada de Justino, la llegada de los falangistas, la prisión para los tres amigos y sus novias, la tortura y la vejación, al amanecer la llegada del camión donde les llevarán a la muerte, el golpe a Candi, que le deja tuerta…

Tres capítulos más tarde, será Jesús en primera persona quien terminará el relato (Muñoz 2008, 276 y ss). Contará cómo mataron a Justino, cómo quiso huir Dioni, y cómo cayó buscando un mar que sólo existía en su quimera. El epílogo retomará el tema del tiempo de la Guerra Civil y terminará el final de la historia. Otra vez la voz es la del narrador que cuenta cómo su tío Demetrio deja vivo a Jesús, a condición de que se enrole en el requeté:

– ¡Corre rápido al soto, Rubio, y no aparezcas más por aquí! ¡Estás muerto! (300)

Lo dejará vivo, pero moralmente muerto para siempre.

1.4 Los dos planos temporales

Evidentemente, uno de los ejes principales de la narrativa se apoya en el cambio de plano temporal. Los hechos de la actualidad se intercambian – ya en el prólogo – con los hechos de la Ribera Navarra, entre 1926 y 1936. Es bien cierto que Lisa utiliza la memoria personal para dar cuenta de su vida, de su pasado más reciente: la juventud, el embarazo, la vida de Lisa e Igor, el reconocimiento del cadáver y el aventamiento de sus cenizas… su antigua amistad con Gigi, y su actual relación, llena de cerveza, música y bares. Un plano se contrapone con el otro, pero resulta importante la forma en que el juego de planos va dando paso a la trama en la que se

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

ve envuelto el lector. La interrelación temporal sirve en el fondo para construir la trama que envuelve el interés del lector por la trama.

1.5 Los personajes

La configuración de los personajes resulta crucial en la elaboración de la novela. Al final, no es más que una novela sobre relaciones personales, de coincidencia y de oposición, y por ello, elementos descriptivos del espacio carecen de mayor relieve, o se ha destacado la impronta del diálogo en el texto: quiere ser una forma de dar voz directa a los actores del drama que se nos cuenta. Al tratarse de una novela sobre la guerra civil, habría que coincidir en la voluntad emotiva del autor sobre el decurso de su vida, pero no puede dejar de notarse su configuración plana, y en ello se observa, quizás más que en otro aspecto, la configuración de relato breve de la novela. Los personajes pertenecen a dos bandos bien delimitados. Los hay malos: Demetrio y los falangistas; los hay buenos: Dioni, Candi, Paula y Justino; algunos más complejos, como Lisa y el propio Jesús, algunos más simples, como Gigi. Y resta le permanente estructuración de la sombra huidiza de Igor… Pero, en realidad, son personajes de una sola pieza, descritos en sus atributos desde el principio: madre angustiada, profesor de filosofía aparentemente despreocupado, risueño y valiente, serio y prudente, espectador y víctima, poeta y homosexual…

Los hace afectivos su juego de identificaciones y oposiciones. Nadie puede negar que la oposición suprema en el texto opera entre la de los adeptos al régimen que se levanta en armas (Demetrio) y los que se mantienen fieles a la República (Dioni y Justino, Paula y Candi). Jesús puede definirse como un personaje liminar en cuanto es un marginado de la primera clase y un observador de la segunda. De la misma manera Lisa es un personaje que vive en el límite. Su oposición a Gigi, esa especie de Sancho bonachón, resalta aspectos claros en su personalidad.

Pero el juego de identidad que se manifiesta de manera más clara en el texto resulta la identificación de Lisa con Jesús. Ambos son imágenes de un espejo: hijo de soltera y marginado el uno, madre soltera la otra. Ambos en busca de una verdad:

– ¡Sois exactamente iguales!
– ¿Iguales? ¿Quiénes?
– ¡El viejo y tu! (Muñoz 2008, 107)

Una verdad que hay que ver en sus detalles, como le dice Jesús a Lisa:
– ¿Qué más quieres saber?
– Quiero saber los detalles […].

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

– Andas a vueltas con los detalles, ¿verdad? Nunca reparamos en los detalles. Si lo hiciéramos, si fuéramos capaces de imaginar las consecuencias de nuestros actos hasta el último detalle, seguramente nos conduciríamos de otra manera en esta vida. (276-7)

1.6 La fotografía

Uno de los motivos fundamentales que da pie a la narración, se encuentra en la fotografía del grupo de amigos que se sacaron en la Ribera en 1933. Lisa descubre en la habitación de Jesús los recortes de periódico sobre su hijo Igor, y una fotografía. El tema de la foto se revela en el capítulo siete: uno de los personajes de la foto se parece extraordinariamente a Igor.

Lisa se lo comentará a Gigi con su proverbial sinceridad directa:

> Se levantó y se acercó a la cómoda. Tomó de allí la fotografía original del grupo de jóvenes y la puso sobre la cama. Acto seguido, se agachó hasta el suelo, y buscó entre los recortes la foto en que aparecía Igor con Amaia en ambiente de fiesta. Alisó someramente las arrugas con la mano, y se la puso a Gigi al lado de la otra. Tanto desde una foto como desde la otra, los miraba un joven sonriente […].
> – ¿Y? – preguntó a Gigi.
> – Se parecen, sí. Ya te lo he dicho.
> – ¡Hostia, Gigi! ¡Son idénticos! (Muñoz 2008, 114-15)

El tema de la foto como asidero de la memoria es uno de los más recurridos en la literatura sobre la Guerra Civil. En este novela la fotografía no solo sirve para asir la memoria, sino que se convierte en un puente entre las dos historias en las que se mueve la novela: el tiempo actual y el de los años treinta.

Pero la utilización de este recurso plantea dos problemas, uno a nivel narrativo, y otro a nivel temático e ideológico. Abordamos ahora el narrativo para subrayar la debilidad del tema discursivo, o por decirlo de otra manera, la casualidad que marca no sólo que Jesús se haya fijado en la fotografía de Igor, el hijo muerto de Lisa, sino que su imagen corresponda de manera tan clara con Dioni, casualidad no debidamente explicada en el texto. El recurso puede ser eficaz, pero muestra costuras en las que el lector puede basar una cierta incredulidad. La identificación ideológica de las dos personas plantea otro tipo de problemas que estudiaremos más adelante. En cualquier caso y sea cual sea la evaluación que el lector realice sobre el recurso, la identificación entre Igor y Dioni queda establecida sin duda alguna, y el recurso sirve para que la indagación sobre lo sucedido en la Ribera Navarra pueda llevarse a cabo. La fotografía lleva el «querer

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

saber» de Lisa, de la esfera de su hijo y de la actualidad, a la esfera de la Guerra Civil y al pasado sucedido en la Ribera Navarra.

1.7 Realidad y ficción

La obra narrativa de Jokin Muñoz se caracteriza por la mezcla de realidad y ficción, por una virtualidad ficticia que hace recordar al lector hechos ocurridos en la realidad, y por abordar con una resolución directa algunos de los problemas de la situación de violencia en el País Vasco. La bomba que estalla en Salou, en la ficción a principios de julio, en las fiestas de San Fermín en Pamplona, recuerda la que estalló en Torrevieja, de manera que Igor es un trasunto de un personaje real, Olaia Castresana muerta el 24 de Julio de 2001; así mismo el asesinato del concejal de Orio, Juan Priede, el 21 de marzo de 2002, se convierte en una imagen obsesiva en la mente de Lisa. Si bien los personajes pueden recordar a personas reales (además hay alusiones en las descripciones a personas conocidas en la política vasca, como la del concejal de San Sebastián), la cronología histórica vendría a subrayar el aspecto ficticio en la narración.

Jokin Muñoz no silencia la conflictividad social en la novela y desde las primeras páginas, en el prólogo, mezcla el desmayo de un señor mayor, que más tarde sabremos que es el protagonista de la ficción, con una manifestación. Los actos violentos se describen también en el marco de la Semana Grande de San Sebastián en el capítulo 2 de la tercera parte. El autor trató el tema de la violencia en la sociedad de manera monográfica en su obra *Bizia lo* (2004) / *El letargo* (2005) y ha teorizado sobre la forma en que la novela actual debe abordar el tema en varios ensayos de autopoética publicados en la página web *Volgako Batelariak*, en las siguientes referencias: `http://eibar.org/blogak/volga/archive/2005/04/29/31` (2017-02-15), artículo que ofrece una reflexión sobre *Bizia lo* / *El letargo*, y el que de manera más específica teoriza sobre la obra que comentamos: `http://eibar.org/blogak/volga/archive/2008/06/24/antzararen-hizpideak-lumaje-azpia` (2017-02-15). No estará de más anotar que ambos textos están en lengua vasca.

1.8 Los paralelismos

Existen un par de capítulos en la novela en los que se repiten los hechos y las actuaciones, y su reiteración, en nuestra opinión, reforzaría la impresión de que el autor maneja mejor recursos narrativos del relato breve y no tanto de la novela, por ejemplo la repetición simétrica de acciones en los capítulos 1 y 2 de la segunda parte. En el 1 se narra la fiesta del Primero de Mayo y un encontronazo con las fuerzas de la derecha de los terratenientes, lideradas

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

por Demetrio. Justino hace las paces. Un momento crítico similar puede leerse en el capítulo 2, aunque este es más violento, y hay heridos, mientras crece la animadversión entre Demetrio y el grupo de amigos. Semánticamente, esas oposiciones añaden poco a lo que ya se sabía. La estructura paralelística de los dos capítulos (los dos comienzan con una referencia a la cultura – libros, teatro –, y en los dos una jornada esperanzadora se ve rota por la oposición visceral de los dos bandos) ofrece también la sensación de que hay poco de novedad en las informaciones ofrecidas, aparte de dar alguna pista sobre la relación entre los personajes. A este respecto el capítulo 3, aunque viene a repetir elementos ya conocidos, restaura en la amistad entre Dioni y Jesús nuevas formas de avance del texto.

Ciertamente en la novela pueden encontrarse otros recursos narrativos (simetrías y paralelismos simbólicos, de los que hablaremos más tarde), pero pensamos que podemos dar un paso hacia la dilucidación de esferas de sentido y significado que hacen de la novela una obra de interés.

2 Memoria, utopía, violencia

Antonio Gómez López-Quiñones ha indicado en su libro *La guerra persistente*, que el tema de la Guerra Civil española se puede abarcar en torno a tres temas recurrentes, y denomina así el subtítulo de su obra: *Memoria, violencia y utopía*. De manera que el título completo del libro de Gómez López-Quiñones es en su descripción totalizadora: *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Jokin Muñoz ha creado una novela en la que se dan las tres representaciones: la memoria, la violencia y la utopía, añadiendo, además una vuelta de tuerca sobre la violencia en el País Vasco.

2.1 Memoria

Una de las bases de la búsqueda de Lisa se basa en el «querer saber» que da sentido a su búsqueda. En primer lugar a la búsqueda de la verdad sobre su hijo. Igor le comenta en una ocasión:

> ¡Tú no sabes nada, ama! (Muñoz 2008, 45)

Desde esa ignorancia, Lisa buscará la verdad, primero en el entorno de su hijo, pero más tarde (ya hemos mencionado el papel de la fotografía como eje de paso entre dos temas narrativos) en la memoria de la guerra civil.

Ese «querer saber» se convierte en el motivo fundamental para sus pesquisas y más tarde para saber de la tragedia personal de Jesús. Este recorrido le irá alejando de la búsqueda de la personalidad de su hijo.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

En esa indagación termina por conocer el ambiente de preguerra en Trilluelos, un topónimo real de las Bárdenas Reales de Navarra, que designa un paraje de Tudela en Navarra. Pero no es denominación para una población como la que aparece en la novela, que podría corresponder a Fustiñana en opinión de Amaia Serrano Mariezkurrena (2012, 161). En esa población fueron asesinados 12 personas con una proporción de 5,7 por 1.000 habitantes, y no fue una de las poblaciones más castigadas, pero pertenece a la Ribera tudelana, donde la represión fue dura, pero no extrema (Mikelarena 2015, 30, pero pueden verse todas las estadísticas en las páginas 17-37). El caso más extremo, en la Ribera occidental, lo expresa el pueblo de Sartaguda, llamada 'El pueblo de las viudas' por la durísima represión que sufrió durante los primeros días de la guerra con una proporción de 67,6 asesinados por 1.000 habitantes, donde fueron asesinadas 84 personas de una población de 1.242 habitantes según el censo de 1930 (Mikelarena 2015, 30). A favor de la identificación de Fustiñana, como lugar posible se sitúa el hecho de que esta cerca de la residencia del autor. El índice de represión en Tudela fue similar a la que se dio en Fustiñana: un 5,8 por mil (Mikelarena 2015, 30).

En este sentido resulta significativo otro de los símbolos simétricos de la novela. Nos referimos a los «Lugares de la memoria» (Resina, Winter 2005; Winter 2006) que se utilizan en el texto. Al comienzo de la narración Lisa y el grupo de amigos de su hijo aventan las cenizas en un «lugar de la memoria», la atalaya Arrantzales, que ella pensaba que era un lugar íntimo, sólo conocido por ella y por su hijo, pero que resulta ser conocido por todos, es decir un lugar público.

> Ella creía que aquel lugar pertenecía en exclusiva al entrañable microcosmos materno-filial […], se sorprendió que absolutamente todos conocieran el lugar. (Muñoz 2008, 32)

Además ella hubiera preferido una despedida íntima, y se tiene que consentir una pública, con fotógrafos de prensa y políticos, y ella se siente despojada de la posesión íntima del hijo. Lo importante es que las cenizas se lanzan al viento, siguiendo el lema de Juan Paredes Manot, Txik, fusilado en 1975.

Al final de la novela, Lisa vacía la urna con las cenizas del anciano en el mismo sitio en el que cayó Dioni:

> Vació suavemente la urna en el pequeño hoyo, y con la mano mezcló la ceniza del anciano con la tierra granulosa, hasta que todo fue uno. (Muñoz 2008, 295)

No solo resulta importante la oposición viento/tierra, inconsistencia/consistencia, sino la oposición entre lugar íntimo y lugar público de la

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

memoria. Las cenizas de Jesús se entierran, se hacen tierra en un único lugar íntimo.

Sobre los espacios de la memoria en Trilluelos habría que realizar una triple distinción. En primer lugar, existe un lugar de la memoria que se convierte en público: junto a las tapias del cementerio, donde el grupo de arqueólogos y forenses llevan a cabo los desenterramientos, y que es tan público que asiste un público expectante a las operaciones de exhumación, y además es objeto de un documental de televisión.

Existe un lugar de la memoria a punto de olvidarse: el lugar en el que yacen Justino y Paula, junto a un establo y al borde de la carretera. Y, en último lugar, existe el barranco en el que murió Dioni, al que antecede un trigal que quedó como antes, y convertido en mar, al menos en la imaginación y la expresión de Candi, que en el trigal ve la utopía de su amor: llegar a ver el mar de San Sebastián:

> A ti te gustaba así, ¿verdad, amor mío? Todo lo he guardado tal como lo dejaste. (Muñoz 2008, 161)

Jokin Muñoz utiliza en estos «lugares de la memoria» transcripciones de lugares reales: inhumaciones junto a las tapias del cementerio y enterramientos ilegales en tierra que los vecinos mantuvieron sin labrar en memoria de los enterrados en aquel lugar.

Lisa enterrará a Jesús en un lugar de la memoria íntimo solo conocido por ellos y por Candi.

El «querer saber» de Lisa se hace patente en una frase rotunda:

> – Yo también quiero *saber*, Gigi. *¡Sa-ber!*» (115)

Ese objetivo se corresponde a una misión, porque como afirma Jesús:

> Pues es aún más difícil recordar. *¡Te recordamos!* Una vez hice una promesa parecida a un amigo, y no lo he recordado ni mucho menos como él merecía. (119)

Recordar se convierte en el gran debate histórico que rebate el mito de la Transición y el pacto de la desmemoria. A este respecto Gómez López-Quiñoñes escribe:

> Estas novelas asumen que la Guerra Civil española está a punto de quedarse sin sus testigos directos. La generación nacida en la posguerra, al afrontar aquel suceso, deja constancia de los problemas epistemológicos que va a encontrar la cultura española para conocer y narrar lo ocurrido cuando lo ocurrido no se trate de una experiencia personal y no se guarde de ella, por lo tanto, ningún recuerdo directo.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

> Estas novelas muestran el agotamiento de la guerra como memoria, el devenir inevitable de ésta hacia un estatus historiográfico y la resistencia de algunos personajes ante este proceso de oficialización y objetivización. (2006, 23)

El proceso es paralelo en la novela de Jokin Muñoz, con la diferencia de que en esta novela también el presente, el presente de Igor se olvida pronto deglutida por una sociedad postmoderna.

> Se levantó y se dirigió a los ocupantes de las mesas vecinas:
> – ¿Alguno de ustedes sabe quién era Igor Ramos? I-gor Ra-mos. ¿Lo recuerdan? ¡Seguro que lo recuerdan! (Muñoz 2008, 107-8)

Y el proceso de desmemoria es más duro en el momento en que Lisa aborda a dos vecinas, que no conocen en absoluto a Igor (265). Así, la frase «No te olvidaremos» se convierte en una repetición sin sentido, en una nada. Por eso el interés de Lisa se centra en encontrar a quienes murieron en Trilluelos, tal como se expresa en una conversación con Jesús, en la que éste explica por qué se interesó en Lisa y en su hijo Igor:

> – Lo más hermoso del pueblo está bajo tierra.
> – Y ha llegado la hora de sacar todo esto a la luz, ¿no? – le dijo Lisa. […] – Llega el momento en que queremos recuperar aquello que en el pasado nos abandonó, para no perderlo definitivamente. – Hizo una pausa –. Nos une la misma tarea.
> – Están agujereando Trilluelos. Ya he visto las imágenes. Pero no nos han encontrado a ninguno de nosotros. (263)

Esta novela casa bien con la conclusión que Gómez López-Quiñones establece en su obra:

> Recordar, en estas piezas literarias, es un acto valiente y atrevido que singulariza a muchos de sus protagonistas con una cualidad digna de admiración. Una cualidad que nos habla de un contexto cultural más bien amnésico […] Al realizar una investigación histórica, estos personajes no se integran en ningún órgano político oficial ni en ninguna tendencia oficial que aplauda sus logros. Estos son alcanzados en una relativa soledad, tras distintos esfuerzos individuales y con la satisfacción de haber llevado a cabo un atarea que no era fácil, ni rápida, ni sencilla. (2006, 93)

La memoria viene a realizar una crítica a la cínica sociedad actual. En la novela representar a esa sociedad amnésica resulta ser el papel de Gigi, que sólo actúa en solidaridad con Lisa, por una acendrada amistad,

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

que lo salva, en el fondo, del cinismo, en su contraste humorístico con la preocupación de su amiga.

2.2 Utopía

La consideración de la época de la República, a pesar de sus enfrentamientos violentos, como un momento de recreación de utopías, se concreta en la novela en dos temas: en el acceso a la cultura y en la mención a la utopía revolucionaria de Dioni. No es por casualidad que los tres capítulos que tratan sobre el ambiente previo de la Guerra se sitúen en momentos de fiesta: en una romería que festeja el 1 de Mayo; en el intento de representación de una obra de teatro y en la boda de Justino y Paula. Ambas acaban mal, pero la primera recupera el aire de celebración y romería al final del capítulo.

En la novela de Jokin Muñoz, la imagen de Paula, de la comprometida maestra que acerca la cultura, no sólo a él, sino a todo un pueblo, recrea un tema general muy tratado en la novela española. Es bien cierto que este aspecto idealizado de la cultura no aparece en la narrativa vasca sobre la Guerra Civil y que Jokin Muñoz se muestra en este aspecto como un creador atento a las distintas vertientes del drama, incluida la cita a un renacimiento cultural. Así Jesús la define como la segunda mujer de su vida, después de su madre:

> La otra fue Paula, la maestra de Trilluelos. Llevábamos juntos la biblioteca. Gracias a ella he tenido acceso a la cultura. Las dos me abandonaron muy pronto. (Muñoz 2008, 267)

Habría que añadir las marcas de dignidad que se introducen al hablar de los personajes de Justino y Paula cuando los llevan a la ejecución.

La utopía revolucionaria de Dioni mantiene dos vectores de recreación en la novela. Por un lado está su lado político, con su militancia en el comunismo libertario, y su sueño de ver el mar, que transforma, metafóricamente, toda realidad como lo hubiera hecho la revolución obrera y campesina, que hubiera hecho posible su sueño de pasear un día por la playa de San Sebastián como lo hacen las muchachas burguesas del calendario de 1926.

En el grupo de amigos, Jokin Muñoz ha establecido un marco de relaciones plural: Dioni es el más atrevido y revolucionario, también el más violento; Justino es el reflexivo alcalde socialista; Jesús representa, junto a Paula, la cultura; Candi es la hija de terratenientes que abjura de su familia y clase.

El investigador Gómez López-Quiñones subraya estos rasgos en las obras por él analizadas, cuando tratan el tema de la utopía en la Guerra Civil:

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

> La Guerra Civil hace las veces de un propicio marco de convivencia, que, a pesar de crear dos bandos violentamente enfrentados, posibilita la aparición de una cultura de la comunidad en uno de estos. Esta cultura se caracteriza […] por un reforzamiento de los lazos interpersonales, de las prácticas de cooperación y de los objetivos compartidos por todo el grupo […] En otras palabras, la guerra sería un inestable tiempo de carencias, padecimientos y adversidades que fomenta, sin embargo, la aparición de una solidaridad horizontal, un verdadero sentido de la pertenencia y obligación hacia el grupo […] En la mayoría de estas narraciones hay además importantes personajes infantiles […] Esto hace de la educación y de sus diversas variantes (la escuela, el trato paterno-filial, el maestro, etcétera) un tema recurrente. (2006, 265)

La adecuación de estas palabras a la obra de Jokin Muñoz puede realizarse con pocos cambios.

2.3 Violencia

En las novelas españolas sobre la Guerra Civil se mantiene una visión legitimadora de la violencia en el Bando republicano, mientras que se ofrece una visión demoníaca de la violencia ejercida por las tropas sublevadas. Esta conclusión se extrae de las novelas y films analizados en el libro de Gómez López-Quiñones: *La hija del Caníbal* de Rosa Montero; *Maquis* de Alfons Cervera; *Carta Blanca* de Lorenzo Silva; la película de ficción *El espinazo del diablo* y el documental *Extranjeros de sí mismos*: Para decirlo en sus palabras:

> La violencia republicana que durante la Guerra Civil española desarrollan los personajes protagonistas de estas novelas y filmes se caracteriza, ante todo, por un marcado voluntarismo. En otras palabras, frente a las versiones del hecho bélico que convierten al sujeto en una pieza de la maquinaria (el término es decisivo) militar, estas narraciones conceden un enorme espacio a las motivaciones, a la iniciativa y la capacidad asertiva de los personajes.
>
> Esta versión de la Guerra Civil propugna un grado suficiente de identificación entre los personajes y las motivaciones que los llevan y los mantienen en el campo de batalla (tenga éste la apariencia que tenga: el monte, la resistencia urbana o las grandes batallas a campo abierto). (Gómez López-Quiñones 2006, 174)

Esta concepción de la violencia está presente en la novela de Jokin Muñoz en figura de Dioni. Su violencia revolucionaria puede resultar simpática, El es un perdedor, un perdedor voluntarista, capaz de ver – y crear – el

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

mar, donde los demás sólo ven un trigal. El es el que mantiene la iniciativa frente a la violencia superior de Demetrio, ya sea en el momento de la infancia donde ver matar a una oca, ya en el momento del desenlace en la que se resiste al fusilamiento.

Pero la cuestión de la violencia se vuelve compleja cuando se identifica su figura con Igor, y la violencia etarra. Hagamos una pequeña pausa. Para Gómez López-Quiñones la cara simpática de la violencia republicana sirve, entre otras cosas, para exorcizar otro tipo de violencia real que padece España en estos momentos. Y el cuenta siete: la violencia militar derechista, la violencia terrorista de ETA, la violencia del GAL, la violencia callejera y urbana, la violencia 'de género', la violencia contra las minorías étnicas, y la violencia desarrollada en Irak (Gómez López-Quiñones 2006, 181). Frente a violencias reales y – en cierto sentido – minoritarias, la violencia legítima del Estado se configura en torno a la metáfora de la violencia legítima de la República de 1936.

Al fijar en la foto en un mismo plano a Dioni y a Igor ¿está Jokin Muñoz replanteando que las dos violencias – la anarquista de preguerra y la etarra actual – son comparables? ¿E igual de legítimas?

Pensamos que la respuesta más que ambigua es confusa; más que plural, inconexa; y más que coherente, digna de una doble consideración. Una reflexión que nace de las identificaciones de los personajes, tema al que antes aludíamos más arriba.

Está claro que hay una identificación entre Dioni e Igor. Pero la hay también, y más contundentemente afirmada, entre Lisa y Jesús, verdaderos protagonistas de la novela que buscan el sentido en el sinsentido de la violencia. Lisa y la madre de Jesús se parecen por la forma en que mueven el flequillo. Esa identificación sirve para que Jesús una en la misma imagen a las dos mujeres. Pero su identificación, justificada en los textos citados más arriba, sirve de equilibrio entre la identificación entre Dioni e Igor.

> – Ese amigo suyo y mi hijo se parecen mucho, ¿verdad?
> – No. Somos tú y yo los que nos parecemos.
> – No entiendo.
> El anciano se pasó una vez más el pañuelo por los labios.
> – Nos unen la soledad y la incapacidad de olvidar. (Muñoz 2008, 246)

Jesús sabe que la iniciativa, la fuerza utópica de Dioni lo vuelve simpático, pero a la vez indica que es capaz de matar, y que por ello que su violencia tiene dos caras:

> Poner una pistola en la nuca y disparar es fácil […] Dioni habría matado a mucha gente si alguien le hubiera puesto una pistola en la mano. Pero las cosas sucedieron justo al revés. (268-9)

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

De hecho existe otra identificación en la novela que muestra el mensaje que el autor (implícito o real) quiere enviar. El concejal asesinado muere de la misma manera en que mataron a Justino y a Paula (¿es la misma violencia la que los mató? ¿La violencia del mismo signo?):

> Al anciano le dispararon por la espalda, en la cabeza, mientras jugaba a las cartas en un bar. (32)

> – ¿Cómo mataron a Justino? – se atrevió a preguntar Lisa.
> – Ya te lo he dicho le pegaron un tito en la cabeza […]
> – Un joven arrodillado junto a una cuneta. A su espalda, otro joven empuña una pistola. Se la pone en la nuca, y le dispara un tiro. El joven arrodillado cae muerto hacia delante. (276)

Toda la tercera parte de la novela se convierte en una invectiva contra la violencia, sea la de Dioni, sea la de Igor. En un tenso diálogo, la identificación entre Dioni e Igor queda establecida de manera palmaria, pero de la misma forma se deslegitima su violencia.

> – ¿Qué quiere saber? – le preguntó a la defensiva – ¿si a usted también le hubiera puesto [Igor] una pistola en la nuca?
> – Eso es lo que más te duele, ¿no? La cantidad de preguntas que tienes, y la falta de respuestas. La ignorancia, en definitiva […] Si llega a tener una pistola en la mano Dioni hubiera matado a más de uno, puedes estar segura. Y sin pestañear. Era un cabezaloca. ¿Ponerme a mí la pistola en la nuca? Por supuesto. Un franquista hijo de puta menos. (262-3)

En la novela hay muchas ocasiones en la que se critica la violencia. En algunos casos Lisa piensa que su hijo fue manipulado y utilizado:

> Le daba rabia que alguien se hubiera aprovechado del ansia de vivir y del arrojo de su hijo. (45)

En otros es consciente de la inutilidad de la muerte, no sólo porque ya nadie se acuerda de él, sino porque su muerte fue inútil:

> – 'Llevó su militancia hasta el punto de dar la vida', leí en aquel periódico. ¿Dar la vida? ¿Dar a quién? ¿A mí? ¿A ellos? – señaló con la cabeza a los jóvenes que se divertían en la playa – ¿Quién necesitaba el cuerpo destrozado de mi hijo? (268)

Por ello, Lisa conoce a su hijo a través de Dioni, a través de Jesús, y al final conoce a través de la memoria, la máscara de la violencia.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Y en su recorrido en busca de la verdad y de la memoria componen, Lisa y el autor Jokin Muñoz, lo que Gigi indicó que faltaba en la memoria de la Ribera Navarra, el recuerdo de los muertos:

– Los de la cuadrilla de tu ancianito se cargaron a unos tres mil en Navarra, durante los meses siguientes al alzamiento […] Tres mil. Se dice fácil, ¿no? […] Alcaldes, concejales, sindicalistas, maestros y maestras… Gente de izquierdas. Diez veces más de los que murieron en Gernika. Pero nadie pintó un cuadro en su memoria. (135)

Jokin Muñoz al menos ha compuesto una novela en su memoria.

Bibliografía

Gómez López-Quiñones, Antonio (2006). *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Veuvert.
Mikelarena, Fernando (2015). *Sin piedad. Limpieza política en Navarra, 1936. Responsables, colaboradores y ejecutores*. Pamplona: Pamiela.
Muñoz, Jokin (2007). *Antzararen Bidea*. Irún: Alberdania.
Muñoz, Jokin (2008). *El camino de la oca*. Irún: Alberdania
Resina, Joan Ramon; Winter, Ulrich (eds.) (2005). *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Veuvert.
Serrano Mariezkurrena, Amaia (2008). «La memoria histórica inspiradora de la ficción en *Antzararen Bidea* de Jokin Muñoz». URL `http://163.10.30.203:8080/congresos/congresoespanyola/programa/ponencias/SerranoMariezkurrenaAmaia.pdf` (2017-02-15).
Serrano Mariezkurrena, Amaia (2012). «Jokin Muñozen Antzararen bidea: oroitzapenei zabaldutako literatur leiho». Kortazar, Jon; Serrano; Amaia (eds.), *Gatazken lorratazak. Euskal arazoen isla narratiban 1936tik gaurdaino*. San Sebastián: Utriusque Vasconicae, 123-62.
Winter, Ulrich (ed.) (2006). *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Veuvert.

Note

Rassegna iberistica
Vol. 41 – Num. 109 – Giugno 2018

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Literatura y tecnología: cuatro reuniones de mujeres en acción en *#WomenTechLit*

Verónica Gómez
(Universidad Nacional del Litoral; Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales-CONICET, Argentina)

Abstract This is a note about *#WomenTechLit*, a book written in English, recently published (August 2017) by Computing Literature, and edited by María Mencia. The articles, divided in four parts, have been made entirely by women performing different roles such as historians, creators, artists, critics and practitioners of electronic literature.

Keywords Women. Technology. Art. E-Literature. Visual poetry.

1 Mujeres en primera persona

#WomenTechLit[1] es un libro escrito en lengua inglesa de reciente aparición (agosto 2017) bajo la edición y el cuidado de María Mencia. Se trata del octavo volumen de la colección Computing Literature y los artículos que lo componen han sido realizados íntegramente por mujeres en calidad de historiadoras, creadoras, artistas, críticas y experimentadoras de la literatura electrónica. Esta convergencia femenina en el cruce de arte y tecnología se divide en cuatro grandes partes, precedidas por un texto inaugural de Katherine Hayles, anfitriona consagrada en el campo. Su apertura permite emplazar este libro en el contexto histórico y darle su lugar en un camino aún hoy dominado por varones, algo que ella misma recupera al intentar contestar la pregunta con la que titula su prefacio: «Why #WomenTechLit?».

Respecto de las cuatro partes que componen este volumen, cada una de ellas puede ser pensada bajo la noción de *re-unión*, en el sentido de una búsqueda de unir aquellas voces dispersas y atomizadas de la literatura

1 Mencia, María (ed.) (2017). *#WomenTechLit*. Morgantown (WV); Rochester (NY): Computing Literature. Computing Literature 8.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2018/109/009
Submitted: 2018-01-31

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

electrónica. No siempre encontraremos en cada una de las partes artículos con una explícita perspectiva de género, pero con seguridad todas las que los escriben poseen una mirada que marca la experiencia de crear, discutir, disentir, inventar en el cruce de arte y tecnología *en tanto que* mujeres, periplo transitado con dificultad y en solitario en la mayoría de los casos. Se destaca la copiosa bibliografía que se consigna al final de cada trabajo, laboriosamente conectada entre artículos y partes, y que, mirada con atención, responde a la literatura obligada para quienes formamos parte de este campo incipiente.

2 Las mujeres y el origen del mundo

La primera parte del libro se titula «Histories of Digital Writing Practice» y en ella se reconstruye una genealogía de mujeres innovadoras que han hecho su contribución a lo largo del siglo XX y en los albores del nuevo milenio.

El artículo inicial de M.D. Coverley y Marjorie Coverley Luesebrink resulta especialmente valioso al proponer un estudio de 'fases' *reuniendo* obras que son medulares para la comprensión del fenómeno literario comandado por las mujeres. El listado de los 200 nombres que aparecen como tributo final a las mujeres involucradas de alguna u otra manera en el cruce de arte y tecnología, aunque incompleto, pretende ponerle nombre y apellido al trabajo que realizamos las más de las veces en las sombras de los desarrollos de literatura digital a lo largo del tiempo. A este mismo impulso por visibilizar la comunidad femenina en literatura digital se suma Sue Thomas con su artículo que examina la experiencia de algunas mujeres en *the trAce Online Writing Community*, un sitio que promovió la provisión de sitios web, residencias online, fondos para proyectos y enseñanza a lo largo de 10 años (1995-2005). El artículo se refiere en especial a cómo esta propuesta comunitaria se convirtió en una *oportunidad* para las mujeres que no poseían conocimiento en escritura creativa y tecnología, lo que a su vez devino en una apuesta hacia la igualdad en el campo de la literatura digital.

A estos dos trabajos dedicados a contextualizar, le sigue el de María Angel y Anna Gibbs, quienes se preguntan por la forma en que el pensamiento feminista debería considerar la transformación del género y el involucramiento corporal en el trabajo de las mujeres que se dedican a la literatura electrónica. La pregunta por el 'ser humano' se posa, en particular, en la conexión entre los cuerpos y las máquinas, manifestando una inquietud de corte ontológico por los límites entre naturaleza y cultura, biología y tecnología que se encuentran en la «ecología digital de los cuerpos», a la que alude el título del trabajo.

Por su parte, un tercer puñado de textos se enfoca en la nomenclatura y las categorizaciones que permiten sistematizar el campo de la literatura electrónica. Primeramente, Claudia Kozak elabora un trabajo en donde,

al igual que en el trabajo precedente, también aparecen los límites, pero aquí la autora se focaliza en la especificidad de lo latinoamericano: cuándo, dónde, por qué y cómo un conjunto de obras puede pensarse interculturalmente con una perspectiva 'localizada'. En la misma línea, Susana Husárová recompone la historia de las múltiples interconexiones entre formalización, computación, intuición e imaginación en la literatura digital de Eslovaquia y República Checa. También aquí se propone una categorización de trabajos de arte digital a través del tiempo y en un área determinada. Un tercer y último trabajo sobre la historia *reunida* lo constituye el de Dolores Romero López quien se dedica a desarrollar un panorama de grandes dimensiones, esto es, en sus términos, «un diorama» (102) de la literatura digital española desde una perspectiva «tecnofeminista» (97). Distintos momentos se suceden durante los estadios «trans» (102 y siguientes): transgénero, transtema, transnacional.

Los últimos dos artículos que coronan esta primera *reunión* se dedican a la evolución de la materialidad digital, es decir, al soporte que hace posible las obras. Primero nos encontramos con el artículo de Jeneen Naji, quien explora los usos que le han sido dados a las máquinas a lo largo del tiempo y en especial por parte de mujeres: desde la desnaturalización de la escritura como tecnología a las posibilidades de internet para la poesía digital. Por último, Natalia Fedorova trabaja el uso 'insumiso' de las palabras como materialidad, es decir, como signos visuales.

De esta primera parte anteriormente reseñada destacamos tanto el artículo de Claudia Kozak en relación con la especificidad latinoamericana como el de Dolores Romero López en relación con el campo español ya que recuperan de modo diverso cuestiones relativas a las características del mundo hispanoamericano y la creación de literatura digital en estos términos.

3 El camino de las insumisas

La segunda parte del libro se titula «Digital Writing Practice: Practitioners». Se *reúnen* aquí artículos concentrados en la experiencia de *hacedoras* de literatura electrónica. La conversación de esta segunda *reunión* se enfoca nuevamente en el lugar de las mujeres en la construcción del campo, pero ahora desde distintos relatos en donde las protagonistas formulan sus ideas respecto de la materialidad y la visualidad de los signos y, consecuentemente, de la manera en que crean artefactos literarios. Es así que los artículos presentados aquí cuentan historias de su obrar insumiso en relación con un tipo de literatura marginal, heredera de la poesía visual, y en el campo de la tecnología digital, dominado por varones.

El artículo de apertura de esta parte analiza el modo en que la actividad generativa se utiliza en arte y literatura. Kate Armstrong explora tres

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

maneras en las que el uso artístico de tecnología puede permitir crear dinámicamente nuevas formas de literatura. Preocupada por la interacción humana con las máquinas, la autora examina la dinámica de alimentación, recombinación y procesos algorítmicos para la creación de redes. En segundo lugar, Amaranth Borsuk reconstruye y escribe una crítica sobre la enriquecedora experiencia que derivó de su obra *Between Page and Screen*, referenciada dentro de la historia reciente de la literatura electrónica. El objetivo del artículo es discutir el lugar que tienen los libros impresos en la relación entre cuerpos lectores y materialidad, en convivencia con la creciente práctica de lectura en pantalla.

Posteriormente encontramos dos trabajos vinculados con obras performáticas. Uno es el artículo de J.R.Carpenter quien reflexiona sobre *Notes on the Voyage of Owl and Girl*, una obra de ficción que rememora diversos viajes por los océanos existentes e imaginarios a lo largo del tiempo. Con forma de collage de cartografías, la autora revela las formas de construcción de la voz narrativa de una chica aventurera, valiente, curiosa (y distinta de los varones exploradores, descubridores, conquistadores) que cuenta su viaje. También María Mencia, artista, crítica, editora de este volumen, reflexiona sobre el desarrollo de su proyecto *Transient Self-Portrait*. En línea con otras de sus obras, en su trabajo se propuso una exploración que se desplaza del uso del lenguaje verbal al visual, experimentando con la materialidad de sonidos ‘prelinguisticos’, otorgando espesor y valor a la materialidad de las palabras a través de distintos dispositivos de hardware (ratón, micrófono, cámara web, etc.). También se refiere al uso del código como material para la experimentación artística de su obra. Dado que la obra se nutre de dos poemas clásicos (uno de Garcilaso y uno de Góngora), la artista se propone acercar estas obras a nuevas generaciones.

Mez Breeze cuenta la gestación de *#PRISOM* como equivalente a *1984* de Orwell. Preocupada por la creciente aceptación del sistema de control global, esta obra propone un cuestionamiento a los dispositivos que nos aprisionan e impactan en nuestras vidas a nivel social y cultural. *#PRISOM* es un juego en espacio 3D dirigido a audiencias internacionales y con tres finales diferentes (control, resistencia, re-educación). La autora hace, además, un breve racconto de las exposiciones de la obra y el trabajo colaborativo que ello ha implicado.

Así como en el artículo de Mencia se deja ver el interés de la autora por los sonidos, Hazel Smith en su texto renovará el impulso y pondrá énfasis en la exploración de las palabras y la música en varias obras de su autoría, tratando de ir más allá de la relación entre palabras e imágenes dominante en la literatura digital. La sinergia entre sonido, voz y pantalla provocará tensiones sobre la autoría y oscilaciones entre la voz natural y la voz digitalizada. En particular, remarca la exploración sobre las voces ‘transgénero’ que nos interrogan sobre la naturalización del género y la

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

sexualidad, algo que interesa especialmente a los fines de su colaboración en este libro *#WomenTechLit*.

En «Excavating Underbelly», Christine Wilks retoma la doble significación del término inglés 'excavation' en dos campos distintos: la minería – colectivo, laboral, público, tradicionalmente masculino – y la ginecología – individual, íntimo, privado, propiamente femenino. A partir de este paralelo, explica particularidades de la búsqueda conceptual que realizó para su obra *Underbelly*, presentando diversos aspectos que repercutieron en su experiencia profesional – la artista que investiga sobre la vida de un conjunto de desconocidas mineras en la Inglaterra del siglo XIX – y personal – la mujer que se encuentra al final de su período biológico fértil. Por último, a partir de una perspectiva sobre la retórica de la enunciación, Odile Farge se concentra en el problema del autor en la literatura digital: ¿cómo se controlan los resultados que obtiene el que experimenta la obra?, ¿cuál es el status del autor al utilizar elementos de software 'pre-fabricados'?, ¿qué consecuencias tiene la fascinación por crear con máquinas? Con estas y otras preguntas que interpelan el trabajo de las artistas y ponen bajo la lupa la importancia de la libertad en la creación y en la recepción, se cierra esta segunda reunión y se abre la dedicada a la crítica.

4 Las distinciones de las críticas

Si en la primera y la segunda parte de este libro las mujeres escriben acerca de diversos aspectos de la historia de la literatura digital y de las experiencias de las artistas con tecnologías, respectivamente, en las dos partes siguientes lo hacen como críticas en la tercera y como encargadas de reversionar los clásicos en la cuarta. De modo que podríamos pensar, para introducir estos párrafos, en un actuar 'meta' en el que se reflexiona sobre las reflexiones o sobre los procedimientos creativos. O para traer de nuevo la metáfora con que iniciamos esta nota, a las *reuniones* pretéritas se le adosan miradas de las miradas que enriquecen lo ya dicho y aportan nuevas formas de posicionarse en el campo *en tanto que* mujeres.

En particular, esta tercera parte titulada «Critical Overviews of Digital Writing Practice» tiene por objetivo establecer lecturas analíticas sobre las obras, haciendo hincapié, en su mayoría, en la identidad de género, el posicionamiento de las mujeres mediante su incorporación al campo de la literatura digital y los aportes de 'lo femenino' en el contexto digital. ¿Qué es escribir, qué es leer, qué es analizar como mujeres? Las páginas de la tercera parte del libro encontrarán a estas críticas *reunidas* en torno a estas preguntas.

Siguiendo con lo dicho en el párrafo anterior, Giovanna Di Rosario abre esta conversación con un artículo dedicado a comprender cuál es

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

el rol de la identidad de género en el contexto digital, en particular, en la literatura que tiene lugar allí: ¿puede la poesía digital quebrar las formas y las tradiciones y ofrecer a las mujeres escritoras nuevas maneras de relacionar el lenguaje y la poesía? Para responder a esta pregunta, Di Rosario estudia obras de tres escritoras de poesía digital: Marie Bélise, la ya mencionada María Mencia y Aya Karpanska. También en una búsqueda ligada a la identidad tecnológica femenina en literatura electrónica, el artículo de las españolas María Goicoechea y Laura Sánchez explora posibles patrones que pueden dar cuenta de una práctica tecno-cultural singular en el campo. Se destaca el trabajo de estas autoras por concentrarse en el ámbito hispanoamericano, proponiendo una genealogía del involucramiento de las mujeres como *hacedoras* de artefactos, es decir, como parte activa del cruce entre arte y tecnología a lo largo del tiempo. Una tercera voz se une a esta *reunión* y es la de Kathi Inman Berens, quien sugiere que una interface femenina relaciona todos los niveles de materialidad (hardware, código, cuerpo humano, algoritmos). Analiza en particular, la obra *The UpsideDown Chandelier´s* haciendo una lectura de superficie y trazando un paralelo entre las mujeres de la fábrica de tabaco que se escuchan en la instalación y las cuatro artistas que ofician de curadoras de la misma.

La propuesta crítica de Angélica J. Huizar aporta valioso material relativo al análisis de dos autores latinoamericanos (Vicente Huidobro y Ana María Uribe) y una española con residencia en Londres (María Mencia). Según Huizar, estos tres poetas se guían en distintos momentos y contextos históricos del lenguaje artístico para descubrir e interpretar el mundo circundante mediante sonido, lenguaje y comunicación hasta llegar a poesía en redes sociales, en especial, vía Twitter.

Laura Shackelford trae de nuevo a la conversación las obras *Transient Self-Portrait* (Mencia) y *Between Page and Screen* (Borsuk y Bouse), comentadas por sus propias autoras en la parte 2 de este libro. Esta vez, las producciones aparecen desde la mirada crítica que las sitúa en un espacio ‘entre medio’ o ‘intermedio’ (*in between*) que es el ciberespacio. Se destaca un análisis cuidadoso del aspecto material que tensiona ambas producciones, en las que las palabras, los sonidos, los cuerpos cobran gran relevancia.

Complementando la lectura en superficie que realiza Kathi Inman Berens en su artículo, Maya Zalbidea Paniagua ofrece una lectura *close reading* de *Brandon* de Shua Lea Cheang con la que se cierra esta tercera parte. En su trabajo, se analiza desde una perspectiva de género el modo en que la obra citada trabaja con los desafíos de personas intersexuales y transexuales ante la misoginia, la homofobia y el racismo. Zalbidea Paniagua explora las metáforas visuales sobre la imposición normativa de la sexualidad que aparece en *Brandon*, considerando que la obra mencionada permite acercar a los lectores de literatura digital y a los

 e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

espectadores de *media-art* un enfoque comprometido políticamente con las sexualidades y subjetividades alternativas.

5 El tiempo de las magas

Las invitadas a participar de la cuarta y última *reunión* son mujeres que nos hablan de «reversiones» de clásicos y de mutaciones de formato. Es el tiempo mágico de los ciclos: todo vuelve de una manera siempre nueva, esta vez en manos de mujeres. Aquí de nuevo se repite el interés por observar el modo en que las mujeres han sido parte activa de la historia de las artes y el cruce con la tecnología, esta vez vinculando elementos provenientes de distintas tradiciones con producciones contemporáneas. Los aportes de esta cuarta parte titulada «The Migration of the Forms» tendrán entonces por objetivo destacar un desplazamiento intertextual que responde a las particularidades propias del contexto digital.

En el primer artículo, «The Legacy of Judy Malloy», Gene Grigar realiza un *racconto* de la trayectoria de Malloy y recupera su lugar de pionera como una mujer que se destacó ya desde los sesenta hasta la actualidad, en el mundo de la literatura, el arte y la historia del arte mediante un amplio espectro experimental: performances, instalaciones, dibujos, libros de artista, literatura electrónica, etc. Posteriormente, el libro ofrece un artículo de la propia Judy Malloy en donde la reputada autora comenta la creación y puesta a punto de *Its Name was Penelope*, un hipertexto generativo que tematiza la vida de Penélope, personaje central femenino de *Odisea* de Homero. Destaca el hecho de que la obra ha sido concebida, escrita, programada y narrada por una mujer, algo valioso para un libro como *#WomenTechLit*. También Malloy explica la importancia de la migración en la migración, esto es, cómo la obra ha sido traducida a diferentes formatos y plataformas digitales. En línea con este último aspecto de cambios externos, Deena Larsen cuenta la experiencia de mutación de su propia obra *Marble Springs* a lo largo del tiempo y en vistas a las diferentes posibilidades tecnológicas y de recursos que se fueron sucediendo, aunque rescata aspectos icónicos y estéticos que han persistido en las diversas versiones. Del mismo modo, M.D. Coverley y Marjorie Coverley Luesebrink, quienes habían sido invitadas a participar de la primera reunión, abriendo la primera parte de este libro, reaparecen aquí con un artículo para puntualizar sobre cómo se hizo y se deshizo la obra de hipertexto multimedial interactivo *Califia*. Para finalizar esta parte, Stephanie Strickland ofrece una lectura de *V*, obra que forma parte de la *Electronic Literature Collection Volume 2*. Se trata de un poema sobre la migración, no sólo temáticamente sino también en lo que respecta a la migración da la materialidad de la letra (de impreso a digital, de Flash a Ipad, etc.).

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

6 Coda

El libro se cierra con un breve reporte bio-bibliográfico en orden alfabético de estas mujeres *reunidas* en cuatro encuentros. Cabe destacar la inclusión de varios trabajos que arrojan luz sobre el mundo hispanohablante – sea español, sea latinoamericano. Creemos que tal incorporación es valiosa para comenzar a visibilizar e institucionalizar modos de ver y leer 'localizados' en un mundo global.

Rassegna iberistica
Vol. 41 – Num. 109 – Giugno 2018

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Honor de Cavalleria, riflessioni sul 'Quijote' di Albert Serra

Nicola Palladino
(Università degli Studi della Campania «Luigi Vanvitelli», Italia)

Abstract This article discusses the cinematographic adaptation of Cervantes' *Don Quijote* done by Spanish director Albert Serra (2006). *Honor de cavalleria,* which became a book in 2010, confounded and baffled Spanish critics for its lack of 'adventures', dialogues and characters, and the unaffected performances of the cast: El Quijote (Lluís Carbó) and Sancho (Lluís Serrat) lost in a row landscapes. The article considers the validity and strength of Serra's controversial setting, taking into consideration some Quijote's cinematographic 'models' and adaptations.

Keywords Don Quijote. Honor de cavalleria. Serra. Film. Adaptation.

1 Circostanze cinematografiche

È il caso cinematografico-letterario dell'ultimo decennio. *Honor de cavalleria* (Spagna, 2006) del regista catalano Albert Serra continua a dividere la critica, sia quella cinematografica sia quella letteraria. Giunto sul grande schermo delle sale europee dopo il successo riscosso nella Quinzaine des Réalisateurs a Cannes, la proposta cinematografica cervans tina di Serra spacca in due la critica spagnola che da una parte acclama e dall'altra biasima l'opera serratina che arrivò nelle sale un quindicennio dopo la doppia realizzazione, televisiva[1] (1991) e cinematografica (1992),[2] del *Quijote* di Manuel Gutiérrez Aragón mentre la travagliata proposta cinematografica di Orson Welles (1992), il suo *Don Quijote*, apocrifo, girata tra il 1957 al 1985, si proietta solo nel 1992.

1 *El Quijote de Miguel Cervantes* è una miniserie di cinque episodi, *troncos*, realizzata dal regista spagnolo, con le sceneggiature di Camilo José Cela, che vede Fernando Rey nel ruolo del cavaliere cervantino.

2 La travagliata proposta chisciottesca di Welles attraversa un arco temporale di quattordici anni e si conclude, nel 1992, al festival di Cannes, con la realizzazione del montaggio di immagini deteriorate.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2018/109/010
Submitted: 2017-10-11

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

2 Tra film e libro: un controverso 'adattamento' cinematografico

La tiepida accoglienza della critica ha fatto sì che il regista di Banyoles scrivesse quella che qualcuno considera una difesa d'ufficio del proprio lavoro artistico, vale a dire *Honor de cavalleria. Notes d'Albert Serra*[3] (Serra 2010a), un libro la cui *Ouverture* è affidata a un 'perito' visivo d'eccezione: il poeta e scrittore Pere Gimferrer (Serra 2010a, 8-9). Prima di analizzare i discordanti pareri sulla pellicola di Serra, conviene fare qualche considerazione sugli aspetti tecnico-traspositivi dell'adattamento cinematografico di un'opera complessa quale quella cervantina. Come ricorda Mario Vargas Llosa (2004, XIII): «Antes que nada, 'Don Quijote de la Mancha', la inmortal novela de Cervantes, es una imagen». Ponendo, fin da subito, l'accento sulle peculiari caratteristiche immaginativo-visuali del capolavoro, Darío Villanueva (2008), le ascrive tra quelle che in virtù delle particolari caratteristiche visive del 'punto di vista' possono essere definite 'precinematografiche', precedenti alla scoperta dei fratelli Lumière, precisando che:

> De hecho, hoy parece ya superada definitivamente la perspectiva solo técnica o mecánica del precinema a favor de una investigación que tenga como horizonte la contextualización cultural e interdisciplinaria de lo que algunos, como Sandro Machetti, han dado en denominar 'universo precinematográfico'. En él tiene cabida no solo los modelos de representación visual y los espectáculos ópticos anteriores a finales del XIX, sino también las tradiciones iconográficas, las diversiones populares, el teatro junto a otras manifestaciones escénicas y, señaladamente, los relatos y la literatura novelesca en general, en el supuesto, además, de que entre todos ellos existieron siempre interferencias y tránsitos de considerable enjundia, enfoque que no ha dejado de ser aplicado por autores de referencia en este campo […]. (Villanueva 2008, 56)

La prerogativa precinematografica, la forza visuale, dell'immagine verbale cervantina quella che unisce «dos tradiciones íntimamente complementarias: la textual y la visual» (Urbina et al. 2004, 104) è stata, del resto, sempre riconosciuta e considerata, sia dai lettori sia dagli illustratori del *Quijote*. È sempre complesso definire in termini di efficacia trasmissiva l'adattamento, la trasposizione, di un'opera letteraria al grande, e piccolo, schermo. Il passaggio dalla parola all'immagine è condizionato dalle varie tipologie di adattamento – che vanno dall'adattamento 'passivo', totalmente fedele all'ipotesto (nell'accezione genettiana dell'opera ar-

3 Il volume accompagnava l'edizione 'cofanetto' francese dell'opera cinematografica e fu tradotto l'anno successivo da Javier Bassas Vila (Serra 2010b) con il titolo *Honor de cavalleria: plano a plano*. Cf. Herranz 2016.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

tistica, cf. Genette 1982) per arrivare a quello 'interpretativo', sicuramente il più distante dal testo di riferimento, passando per il grado intermedio dell'adattamento, vale a dire quello, 'traspositivo', caratterizzato da un distanziamento dall'Ipotesto letterario dell'Ipertesto filmico, che mira a mantenere una forte relazione con lo 'natura', l'essenza dell'opera e del suo autore[4] – come si può notare, a seconda del grado interpretativo e (ri)compositivo dell'Ipotesto il lettore-spettatore si confronta con un prodotto dissimile da quello conosciuto. La complicata alchimia pasoliniana suppone, a sua volta, che l'adattamento come ricomposizione della Parola letteraria nell'Immagine è sempre un salto nel buio.

Secondo Herranz il progetto cinematografico di Serra:

> No es, paradójicamente, una adaptación de la novela, sino, de alguna manera una recreación del espíritu de «Lancelot du Lac» (Robert Bresson, 1974) en el marco de una reflexión, a su vez una abstracción, sobre los personajes de Cervantes. En un primer estadio, de entre los múltiples referentes literarios, pictóricos y cinematográficos que se dan cita en «Honor de Cavalleria», el texto cervantino solo aporta, prácticamente, a sus dos personajes principales. (2016, 92-3)

Al di là delle perplessità che Herranz nutre nei confronti della prova cinematografica cervantina di Serra lo studioso pone bene in evidenza quanto l'opera riunisca in sé una grande varietà di testi, letterari e visuali, che fanno da *telón de fondo* al *camino*-epopea dei due personaggi. È, infatti, riduttivo pensare che un film come quello di Serra voglia essere, anche in virtù dei costi e della realizzazione, un libero e, a tratti, estemporaneo *hommage* a Cervantes e ai suoi immortali protagonisti della Mancha; credo che la cosa sia in realtà più complicata, poiché in questo viaggio – che inaugura quella che definirei 'trilogia del viaggio', che prosegue con *El cant dels ocells* (Serra 2008) e *Història de la meva mort* (Serra 2013) – si stagli il composito risultato di un plurisecolare percorso 'testuale': visuale, iconografico, artistico ed ermeneutico che ha, di volta in volta, interpretato la volontà immaginativa dell'ingegno cervantino. In ciò il film è, come tutti quelli che lo hanno preceduto, uno sforzo 'apocalittico', in senso etimologico, di rivelare e ricomporre in un'unica e definitiva *visione* non le forme dei personaggi cervantini bensì le loro idee, nel senso etimologico di aspetto, forma, apparenza. La critica, soprattutto quella spagnola, forse disillusa dagli scarsi dialoghi del film, non riconosce a Serra il merito del tentativo di universalizzare l'idea, e non si spinge al di là di un plauso con beneficio d'inventario:

4 Si vedano, in proposito, Cid 2011, 63-4; López García 2004, 700-11; Sánchez Noriega 2001, 65-9; 2006.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

> En los términos del presente estudio, no es mucho lo que podríamos decir de la película más allá de englobarla en la tipología de 'adaptaciones libres' tal y como la define Sánchez Noriega, y de algunas inevitables analogías que se producen por el mero hecho de estar habitando el espacio cervantino. Sin embargo, una vez hemos transitado por el universo de «Honor de Cavalleria», su concurso en la historia de las adaptaciones de la novela se revela indispensable, y si la dejemos a un lado por su condición de no-adaptación, el recorrido del «Quijote» por el cine se nos antojaría huérfano de un enfoque tan singular como, a la postre, necesario. (Herranz 2016, 93)

3 La trama di *Honor de cavalleria*

A questo punto è opportuno riassumere la trama del film che prende il titolo dall'omonima lirica di Josep Carner (1927, 31). L'opera inizia, come lo stesso regista dichiara (Serra 2010a, 14), in *medias res*; sul fare della sera i due protagonisti sono immersi nel verde della natura, El Quijote (Lluís Carbó), così come lo stesso personaggio si definisce, abolendo il *don* letterario, chiede al fedele Sancho (Lluís Serrat) di fissargli meglio gli spallacci e la corazza, cosa che lo scudiero, diligentemente, fa. El Quijote gli chiede ancora di trovargli una corona di alloro, anche questa richiesta del cavaliere viene esaudita. L'indomani mattina il cavaliere si sveglia di buon mattino con la corona di alloro che gli cinge il capo e, animato lo scudiero, dopo essersi armato, i due si mettono in cammino scegliendo Sancho l'itinerario da percorrere. Durante il viaggio si parla di cani; il sole è oramai alto e i suoni della natura scandiscono il viaggio dei protagonisti. Sostano in un ampio spazio aperto dove El Quijote, armato, rimane vigile in attesa. Il buio li sorprende, i due si fermano per la notte, ora i suoni della natura sono sostituiti dai rumori degli attrezzi per il campo. Il nuovo giorno sorprende Sancho debilitato nel corpo e nello spirito, *don* Quijote lo tira su chiedendogli di guardare in alto nel cielo e d'invocare la forza divina. L'invocazione sortisce l'effetto desiderato; rimessosi Sancho, i due si rimettono in viaggio, ma non prima che l'Hidalgo si armi di tutto punto. Un altro giorno sembra trascorso. El Quijote rimprovera Sancho di non aver messo al riparo l'asino e il cavallo da un acquazzone notturno, Sancho non obietta nulla, mentre il cavaliere gli ricorda i termini della sua missione. Poco dopo cavaliere e scudiero arrivano a un fiume, per trovare conforto dalla calura Quijote decide di bagnarsi, senza però togliersi gli stivali, e invita Sancho a fare altrettanto, cosa che lo scudiero esegue, tenendosi le scarpe di pezza. Con i piedi in acqua ma seduti sulle rocce i due mangiano delle noci e Quijote pronuncia frasi che richiamano il discorso de *la edad de oro* del Quijote cervantino. Di notte il fuoco arde nel piccolo accampamento, Quijote non dorme. Il giorno dopo Sancho aiuta il cavaliere a indos-

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

sare l’armatura, il tempo sta cambiando, Quijote sente il vento e sembra sfidarlo, con la spada inguainata passeggia per un uliveto, la camera, per un attimo, inquadra quello che sembra un cavaliere armato, poi l’inquadratura si sposta su Sancho che osserva la scena dall’alto. Il sole cala e sul rosso di un crepuscolo El Quijote chiama alla battaglia, accusandolo di viltà, Ponç de Perellós. L’indomani dall’alto della collina la camera inquadra una colonna di prigionieri scortata da due guardie, i due protagonisti s’inerpicano sulla collina, durante una sosta El Quijote sgrida Sancho, gli dice addio e va via da solo. I due si ritrovano e Quijote si riconcilia con lo scudiero al quale chiede di invocare l’aiuto divino perché lo orienti bene nel cammino. Si rimettono in marcia. Altra sosta, Sancho porge a Quijote un libro, mentre il cavaliere legge cala la notte, i due restano in attesa mentre la luna sorge. Quella notte Quijote viene portato via da cavalieri in camicia; Sancho resta solo e, per passare il tempo, taglia la folta erba del posto con al spada di Quijote. Cambio d’inquadratura, Quijote, in camicia, osserva l’orizzonte, il vento soffia forte, parla al cielo invitando l’assente Sancho a guardare il cielo; intanto lo scudiero è ancora occupato a tagliare l’erba; ora compare un uomo in corazza che lo aiuta mentre gli rivolge alcune domande. Stacco netto. Ora i due sono sul crinale di una collinetta: Sancho a piedi Quijote a cavallo e vanno spediti verso un bosco che raggiungono all’imbrunire; riposano. Quijote parla della tristezza della vita e del fatto che Dio lo ha chiamato a sé: dice a Sancho, l’amato e fedele Sancho, che Dio vuole che quando ciò avvenga, lui dovrà proseguire nel cammino tracciato. Al crepuscolo i due si rimettono in viaggio. Il mattino scopre i protagonisti ancora in viaggio; poi la sosta: sotto un grande albero, la musica[5] sottolinea il momento. All’ombra degli alberi Quijote ricorda a Sancho, seduto al suo fianco, la rilevanza plurisecolare della missione della cavalleria nel mondo. Di nuovo in viaggio, sono sorpresi dalla pioggia. Stacco improvviso e la camera inquadra la scena in notturna, confusa de El Quijote *enjaulado*, rinchiuso, in una gabbia posta su un carretto scortato da guardie è portato via nella notte. Sancho lo segue a piedi. Con questa immagine si conclude la pellicola.

4 Una complessa e ‘ispirata’ proposta cinematografica

La proposta artistica di Serra, che egli stesso, nei titoli di coda del film, definisce «inspirada en el «Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha» de Miguel de Cervantes» (Serra 2006), non vuol certo essere un adattamento ‘passivo’ dell’opera cervantina, né tantomento credo si possa considerarla unicamente ‘interpretativa’ così come è, si tratta a mio

5 La musica del film è di Ferran Font.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

parere di una lettura 'traspositiva' del Libro cervantino. L'originalità della proposta di Serra sta nel fatto di aver scelto di riempire gli spazi pieni – del corpo, della parola e anche direttamente ed esplicitamente quelli visuali – del *Quijote*, di aver scelto, meticolosamente, di strizzare l'occhio al lettore esperto del Libro affinché riempisse, completasse, definisse con i suoi ricordi letterari il film. Del resto come ricorda Pere Gimferrer: «Ninguno de los grandes clásicos de la novela ha llegado a ser un gran clásico del cine, y un hecho de esta naturaleza no puede considerarse casual, sino indicativo de los límites de la adaptación» (1999, 30). *Honor de cavalleria* è un film 'aperto', che non ha senso d'essere senza la chiave interpretativa del lettore/spettatore; del resto bisognerebbe chiedersi cosa un lettore si aspetta dalla trasposizione cinematografica del *Quijote*. Il fatto che, durante i quattro secoli di vita dell'Opera, la sua chiave ermeneutica si sia sempre di più spostata verso un'interpretazione filosofica e psicologica ha, non poco, snaturato l'intento parodico e didascalico del suo creatore e, inevitabilmente, indirizzato anche artisti e cineasti (cf. Canavaggio 2005). Eppure la critica, ripeto, soprattutto quella spagnola, resta comunque scettica come sottolinea Herranz:

> Aun así, diversas de las opiniones favorables a la película se sustentaban en argumentaciones tirando a vagas: se fijaba su condición de película contemplativa, se hablaba de la valentía e incluso de la condición 'marciana' del proyecto, se establecían similitudes con otros realizadores del cine 'de los márgenes' o de otras cinematografías exóticas con propuestas asimilables, pero en definitiva, raramente se iba más allá de lo que saltaba a la vista. Varias de las voces que se alzaron a favor de la obra parecían no saber muy bien que decir al respecto, dejando patente el desconcierto que esta producía en una cinematografía como la española. (2016, 94)

A una prima visione del film si resta divisi nell'animo tra la leggera presenza dei due interpreti, inseriti in una natura vera e mutevole nei lunghissimi campi in presa diretta, e lo sconcerto di una pressoché totale mancanza di dialoghi, in particolare di quell'«inmenso complejo de refranes, sentencias, agudezas, chistes, cuentecillos, en una palabra, ciencia popular, de carácter tradicional» (Alonso 1970, 13), aiuta la confusione del primo momento. Ma, impalpabile, la verità anti-artistica daliniana, alla quale Serra non è indifferente, arriva a rischiarare le idee: «Il film antiartistico, al contrario rifuggendo da qualsiasi concetto di grandioso e di sublime, ci mostra, non l'emozione illustrativa dei deliri artistici, ma l'emozione poetica interamente nuova di tutti i fatti più umili e istantanei, impossibili da immaginare e da prevedere prima del cinema, nati dallo spirito prodigioso della cattura dell'uccello film» (Dalí 1980, 70).

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

A questo punto mi chiedo quanto l'indifferenza manifestata nei confronti della pellicola di Serra sia dovuta al fatto che l'opera non parli al cuore degli spettatori e quanto, invece, alla mente immaginativa. Certo è «la película sobre el 'Quijote' menos dialogada de cuantas conocemos en el cine sonoro» (Herranz 2016, 94) e recitata nel catalano di Banyoles, paese d'origine del regista.

Non credo sia giusto credere – sebbene sia interessante tener presente e analizzare i meccanismi che presentano e supportano un'opera artistica – che Serra sia ricorso alla difesa d'ufficio affidata al suo, citato, volume – prologato, come detto, da Gimferrer, artista non nuovo a esperimenti di parola visiva – per rendere più 'comprensibile' anche al 'grande' pubblico la propria opera. Come segnalato, il saggio accompagnava l'edizione destinata al pubblico francese e solo successivamente fu tradotto in spagnolo. È più giusto credere, dopo la loro lettura, che le centoquarantaquattro pagine del libro rappresentino un apprezzamento, un *cadeau*, del regista alla più accogliente critica e pubblico francese, nonché la rivendicazione *tout court* della 'contrastata' opera, senza tralasciare di far riferimento all'esiguità dei mezzi e alla scarsità degli aiuti: «Je suis espagnol, fidèle à une conception espagnole de la cohérence, liée à la tradition de l'idéalisme et du fanatisme. [...] On a essayé de trouver de l'argent public, mais l'État espagnol et la région catalane ont décidé de ne pas aider le film. Ceste finalement cohérent: Quichotte est le personnage anti-institutionnel par excellence» (Serra 2010a, 11).

Il film di Serra nasce in un tempo artistico dove la civiltà dell'occhio si è, oramai, imposta sugli altri sensi – forse, con l'unica eccezione del gusto che trionfa nei programmi di cucina dei palinsesti televisivi; del resto, il taglio cronachistico, con forti tratti documentaristici, che contraddistingue il film fa sì che tale dimensione narrativa sia compatibile e conveniente con il prodotto finale. È facilmente individuabile la tendenza fortemente cronachista e documentarista del film, evidenziata dalla preferenza per i campi medi e lunghi e per i piani americani; tale criterio compositivo si fa ancor più manifesto con l'intervista da parte dell'uomo in corazza a Sancho durante la quale l'uomo chiede che lo scudiero gli racconti qualcosa delle avventure avvenute con El Quijote, cosa gli piacesse fare da piccolo, quanti uomini abbia ucciso l'*Hidalgo* e di come li abbia uccisi. Ultime due domande, quelle che tutti vorremmo rivolgere a Sancho, se fosse stato Sancho anche senza Quijote e se il cavaliere lo apprezza. Una lunga intervista che si sviluppa per cinque minuti circa – forse la parte dialogata più lunga del film – e nella quale Sancho rivela di essere muratore, ma un muratore non tanto bravo da riuscire a costruirsi una propria casa. Il frammento è un susseguirsi di mezzi primi piani dove la macchina, l'occhio dello spettatore, è molto 'vicino' agli attori con il risultato finale di partecipare, far percepire, un alto grado di intimità, di realtà. Una realtà che in questo, come in altri casi di adattamento dell'opera cervantina, non può più prescindere

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

dall'immaginario artistico, come Gimferrer mette in risalto citando l'importanza del paesaggio – plastico, pittorico – per Gregori Kozintsev nella realizzazione cinematografica del suo *Quijote*:

> De hecho Gregori Kozintsev declaraba a propósito de su película «Para 'Don Quijote', necesitaba un espacio de color anaranjado devorado por el sol… Daumier y el Greco me han influido mucho en la recreación de los interiores palaciegos». En efecto, aparte de la interpretación de Nikolai Cherkassov, en el papel de hidalgo, el principal valor de la película de Kozintsev reside en el tratamiento colorístico […]. Pero la recreación cuidada de una época, incluso atendiendo a modelos pictóricos ilustres, garantizará el acierto visual del film, mas no su restitución del espíritu último de la obra original. (Gimferrer 1999, 33)

Come dire che per quanti sforzi si facciano è pressoché impossibile 'rifare' solo visualmente il Quijote; è forse più conveniente 'evocarlo' in una sorta di celebrazione di un mitico modello.

La strategia cronachista può essere il riflesso di quell'amore per la realtà che permea l'opera cervantina e la letteratura spagnola *siglodeorista*, che tanto hanno di visuale, cinematografico: «Arte realista es aquel en el que su creador logra infundir en el lector una sensación de realidad que se le mete por el alma y aun por los ojos. Y lo mismo da que el artista tuviera un modelo directo o no: Cervantes concentró, en Sancho, no un ser humano único, sino un mundo de ciencia popular» (Alonso 1970, 14). Il Sancho di Serra, impegnato, taciturno, introverso, incorporeo, è paradigmatico al pari del suo 'signore' e come lui è testimone spirituale, etereo, visivo dell'opera cervantina. Non si può, in questo particolare caso cinematografico, non considerare l'ipotesi che formula Pardo García, sostenitore della *transtextualidad* filmico letteraria (cf. Pardo García 2011):

> Si bien hay un nutrido corpus de adaptaciones cinematográficas del «Quijote», es decir, de hipertextos fílmicos basados en el hipotexto cervantino, aún son más numerosas las películas basadas en el architexto quijotesco, es decir, cuyo referente no es la obra escrita por Cervantes sino el mito que sus imitadores literarios han ido configurando a lo largo de los siglos. O en otras palabras, la filmografía aquí presentada no deriva del «Quijote», y por tanto no presupone la lectura de mismo por parte de sus autores, sino del paradigma narrativo que la tradición cervantina ha creado e incorporado a la cultura occidental. (Pardo García 2011, 244)

La 'transtestualità' offre nuove e interessanti possibilità di studio, soprattutto nel caso degli adattamenti cinematografici dell'opera di Cervantes, così come sottolinea García Pardo:

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

> La transtextualidad abre una rica variedad de posibilidades y relaciones entre la literatura y el cine. Nos permite, de hecho, concebir la literatura como un repositorio transtextual del cine, donde no sólo hay textos para adaptar a la pantalla y crear así un nuevo hipertexto o de los que extraer intertextualmente ciertos elementos a modo de préstamos o citas, sino también architextos, patrones formales o conglomerados temáticos, mitos y géneros. (2011, 245)

Il *Quijote* come Mito paradigmatico, patrimonio, complesso, letterale e visuale dell'umanità, risulta perciò un'ipotesi che offre grandi opportunità ecdotiche sia sul piano filmico-letterario sia su quello strettamente letterario, ma che potrebbe far correre il rischio di perdere di vista l'immanenza composita della proposta artistica a favore dell'osservazione di un archetipo in continuo divenire.

Dal titolo programmatico carneriano, passando per la rievocazione riqueriana del guanto di sfida d'El Quijote a Ponç de Perellós (cf. Riquer 2014), per concludere con la bizzarra intervista (che tanto richiama le decadenti atmosfere di un *talk-show* televisivo) a Sancho, il film è costellato di citazioni e rinvii letterari e cinematografici (Ermanno Olmi, Pierpaolo Pasolini, Jean-Luc Godard, Yasujirō Ozu tra gli altri) che sono parte integrante del patrimonio professionale del regista. Un'opera che si articola nell'ineffabile spazio artistico del Postmoderno, dove la citazione e la recitazione, hanno – a prescindere dalla loro durata – una valenza propria al di là di quella visuale dell'inquadratura che, parossisticamente aumentata, torna a essere figura, icona. Serra non cede alle facili lusinghe ambientaliste del momento e scarta fin da subito la chiave di lettura cristica del personaggio. La pazzia letteraria è qualcosa di passeggero che l'Hidalgo condivide con Sancho anche a dispetto dello spettatore. Libertà – il libero e folle viaggio di Quijote e Sancho – e prigionia – Quijote, prigioniero, *enjaulado*, con il fedele scudiero al seguito – sono i due poli entro i quali si muove la storia di Serra; tra di essi tutto è suggestivo, visuale e poetico, tutto è *Honor de cavalleria*.

Bibliografia

Alonso, Dámaso (1970). «Prólogo». Riquer, Martín de (ed.), *Aproximación al Quiote*. Estella: Salvat Editores; Alianza Editorial, 6-35.

Canavaggio, Jean (2005). *Don Quichotte, du livre au mythe: Quatre siècles d'errance*. Paris: Fayard.

Carner, Josep (1927). «Honor de cavalleria». Carner, Josep (ed.), *Sons de lira i flabiol*. Barcelona: III Sessió d'Els Poetes i els Músics, 31.

Cid, Adriana C. (2011). «Pasajes de la literatura al cine: algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica». *Letras*, 63-64, 19-40.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

URL http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/pasajes-literatura-cine-algunas-reflexiones.pdf (2017-09-26).
Dalí, Salvador (1980). «Film-arte, film antiartístico». Dalí, Salvador (a cura di), *Sì, La rivoluzione paranoica critica. L'arcangelismo scientifico*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 67-71.
Genette, Gerard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second* degré. Paris: Éditions du Seuil.
Gimferrer, Pere (1999). *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral.
Gimferrer, Pere (2010). «Ouverture». Serra 2010a, 8-9.
Herranz, Ferran (2016). *El Quijote y el cine*. Madrid: Cátedra.
López García, Guillermo (2004). «¿Un amor imposible? Las complejas relaciones entre cine y literatura». Muro Munilla, Miguel Ángel (ed.), *Arte y nuevas tecnologías = X Congreso de la Asociación Española de Semiótica Editores*. Universidad de La Rioja: Fundación San Millán de la Cogolla, 700-11.
Pardo García, Pedro Javier (2011). «Cine, Literatura y mito don Quijote en el cine, más allá de la adaptación». *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187(748), 237-46. DOI 10.3989/arbor.2011.748n2004.
Riquer, Martín de (2014). *Cavalleria. Fra realtà e letteratura nel quattrocento*. Roma: Aracne.
Sánchez Noriega, José Luis (2001). «Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente». *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación*, 17, 65-9.
Sánchez Noriega, José Luis (2006). *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.
Serra, Albert (2010a). *Honor de cavalleria. Notes d'Albert Serra*. Nantes: Capricci.
Serra, Albert (2010b). *Honor de cavalleria: plano a plano*. Barcelona: Intermedio.
Urbina, Eduardo et al. (2004). «Iconografía textual del *Quijote*: repaso y nueva aproximación de cara al IV centenario». Romero, Carlos (a cura di), *Le mappe nascoste di Cervantes= Actas Coloquio Internacional de la Associazione Cervantina di Venecia* (Venezia, 2003). Treviso: Edizioni Santi Quaranta, 103-14.
Vargas Llosa, Mario (2004). «Una novela para el siglo XXI». Rico, Francisco (ed.), *Miguel de Cervantes: Don Quijote de la Mancha*. Ed. del IV Centenario. Madrid: Real Academia Española; Alfaguara, XIII-XXVIII. URL http://www.rae.es/sites/default/files/Mario_Vargas_Llosa_Una_novela_para_el_siglo_XXI.pdf (2018-05-09).
Villanueva, Darío (2008). *El 'Quijote' antes del cinema*. Madrid: Real Academia Española.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Filmografia

Gutiérrez Aragón, Manuel (1991). *El Quijote de Miguel Cervantes*. Spagna.
Gutiérrez Aragón, Manuel (1992). *Quijote*. Spagna.
Serra, Albert (2006). *Honor de cavalleria*. Spagna.
Serra, Albert (2008). *Els cants dels ocells*. Spagna.
Serra, Albert (2013). *Història de la meva mort*. Spagna.
Welles, Orson (1992). *Don Quijote*. Spagna.

Recensioni

Rassegna iberistica
Vol. 41 – Num. 109 – Giugno 2018

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Carpi, Elena (2017). *La lexicogénesis del lexico filosófico en el siglo de las luces*. Pisa: Pisa University Press, pp. 77

Ignacio Arroyo Hernández
(Università Ca' Foscari di Venezia, Italia)

Elena Carpi, docente en el departamento de Ciencias Políticas de la Universidad de Pisa, ha venido desarrollando en los últimos años una fecunda línea de investigación sobre la historia de las ideas científicas, políticas y filosóficas del siglo XVIII y el papel de la lengua para la formación y difusión de las mismas. El presente estudio constituye una sucinta pero rica herramienta para analizar la evolución científica, cultural y filosófica de la sociedad española de la época a través del examen de la creatividad lingüística y los neologismos formales y semánticos en que cristaliza.

El volumen se estructura en dos partes: una introducción histórica y metodológica, por un lado, y un cuerpo central, por otro, que consiste en un compendio o selección de 54 palabras (y unidades poliléxicas, como *máquina animal*) representativas de las escuelas filosóficas del Siglo de las Luces en España y los territorios novohispánicos.

La introducción se abre con un panorama de las escuelas filosóficas en la España del siglo XVIII, en el cual se pone de manifiesto que esta nación no vivió, como suele aceptarse, de espaldas a los desarrollos europeos, pues la filosofía moderna empezó a ser conocida en España ya en las últimas décadas del siglo XVII. Con la documentada erudición que caracteriza el volumen, se traza un perfil histórico de los intelectuales modernos conocidos como *novatores* y se expone su atención por el lenguaje como rasgo fundamental del debate filosófico que impulsan. Así, Carpi da cuenta de cómo Ramón Campos, quien retoma y amplía las ideas de Condillac, observa que el lenguaje se resiste a la exigencia de que las palabras sean semánticamente transparentes, pues, por ejemplo, «una misma palabra suele variar de significación, segun los asuntos á que se aplica» (Campos 1792, 29, en Carpi 2017, 14). La conciencia metalingüística de Campos le lleva a describir los mecanismos de creación neológica de las palabras, cuando afirma que «las opiniones influyen en las lenguas, introducen palabras nuevas y nuevos sentidos en las antiguas; sucediéndose de este modo opiniones y lenguas alternativa y continuativamente» (Campos 1792, 27, en Carpi 2017, 14). Para combatir los problemas de las palabras, y

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2018/109/011
Submitted: 2017-12-02

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

su falta de exactitud, los *novatores* se sirven de varias herramientas lexicogenéticas, que recurren en el compendio de palabras seleccionadas, y que son las creaciones inducidas, la derivación, el neologismo semántico y, en alguna ocasión, la adopción de extranjerismos o préstamos.

Antes de introducir el catálogo de voces, Carpi justifica los criterios de selección y la acotación del marco temporal. Presenta asimismo los corpus de los que se han extraído manualmente las palabras, corpus especializados, compilados por la propia autora en el ámbito de dos importantes proyectos de investigación, y constituidos por obras de especialistas (ensayos, tratados, textos docentes), por obras literarias y por obras divulgativas.

El recorrido por las unidades léxicas, que se abre con la familia *atomismo*, *atomista* y *atomístico* proporciona información detallada acerca de la primera aparición de la voz en los corpus y acerca del primer testimonio lexicográfico. Eventualmente, se registra la primera aparición en el *Diccionario de la Real Academia Española*, pero ha de señalarse, significativamente, que en ocasiones el *Diccionario* no llega nunca a dar cuenta de las novedades léxicas de las modernas corrientes filosóficas españolas.

La autora, apoyándose en abundantes fuentes lexicográficas francesas, inglesas e italianas, tira de la madeja de las palabras seleccionadas para decidir si se trata de voces formadas bajo el influjo de una palabra extranjera y adaptadas al idioma mediante mecanismos derivativos y compositivos, esto es, de creaciones inducidas a partir de modelos extranjeros, o bien de voces formadas mediante los recursos adaptativos que están en la base de la creación de los cultismos. Resultado colateral de este esfuerzo es que el volumen reviste interés también para quienes se ocupan de neología en las lenguas modernas citadas.

Más allá de formas y significados, Carpi traza la historia de las ideas y las palabras apoyándose en las connotaciones que acompañan a determinadas voces, como el carácter peyorativo de los empleos iniciales de *confuciano*, en cuya primera documentación Trigueros (1774) remarca que la filosofía confuciana es fuente de teorías orientales equivocadas de cuño naturalista, o el matiz despectivo señalado por Feijoo (1750) para la voz *sistema*. Asimismo, se establecen vínculos entre el afianzamiento de ciertas corrientes filosóficas y el enriquecimiento de palabras con nuevos matices y explicaciones, como en el caso de la voz *lógica*, que se expande conforme avanza el sensismo en la Península.

La entrada correspondiente a la voz *cuaternión* ejemplifica el carácter minucioso del presente trabajo, el cual que desentraña, por usar la expresión de Beccaria, los pliegues de las palabras. El rasgo semántico atribuido a la forma *quaternión* en una papeleta sin fecha del *Fichero General* de la RAE, «conjunto de cuatro personas o más», origina las acepciones más especializadas, que pertenecen al lenguaje lúdico, médico

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

y filosófico. Las informaciones relativas a la presencia de la voz en el léxico de los juegos resultan tan sugestivas como las relativas a la historia de la propia palabra, que desaparece en las ediciones del diccionario académico posteriores a 1803 pero vuelve a usarse a comienzos del siglo XIX en el lexicón matemático. Tal fluctuación ilustra la complejidad de las relaciones entre el desarrollo científico y su lenguaje y las labores de la lexicografía.

En dos ocasiones, Carpi emplea figuras que ilustran en el tiempo la contienda entre formas fluctuantes, con relativa frecuencia de aparición: *pyrrhonico/pirronico* vs *pyrrhoniano/pirroniano*, y *turbillón/torbellino*. Se trata de un instrumento al que podría quizás haberse recurrido en más ocasiones, dado su interés.

De singular interés resulta la documentación de ciertas palabras en obras literarias de los corpus de la autora. Es el caso de *sistema*, para el que, además de la presencia en obras filosóficas y lexicográficas, y aun antes de vincularse a significados astronómicos, se recogen apariciones en la *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega.

El compendio de voces se cierra con *torbellino-turbillón*, en una entrada rica de detalles interesantes. Subrayamos, por ejemplificar la clara conciencia metalingüística de los filósofos españoles del XVIII, el testimonio de Feijoo ([1729] 1781), quien alude a la diferencia existente entre el significado heredado de la palabra *torbellino* y el significado nuevo que esta adquiere por influjo francés. El caso de *torbellino* resulta además de interés por ilustrar la imbricación entre pensamiento filosófico y terminología: el significado cartesiano de la palabra no llega a fijarse en el español, al estar relacionado con una teoría que resulta ser incorrecta. El desarrollo filosófico condiciona, pues, la vida de la palabra y su presencia en los repertorios lexicográficos.

En definitiva, se trata de un interesante trabajo que demuestra que un cuidado y minucioso acercamiento interdisciplinar puede arrojar rigurosa luz sobre la lexicogénesis del léxico filosófico español y sobre el propio desarrollo del pensamiento español en el Siglo de Oro. La riqueza de los corpus, el contraste con numerosos repertorios lexicográficos de otras lenguas, la adecuada selección de los términos y la prosa de Carpi, que revela además un fino dominio de los presupuestos teóricos de la filosofía, hacen de este volumen una valiosa contribución a los estudios del sector merecedora de sucesivos desarrollos.

Rassegna iberistica
Vol. 41 – Num. 109 – Giugno 2018

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Martín Ojeda, Marina; Peale, C. George (eds.) (2017). *Luis Vélez de Guevara en Écija: su entorno familiar, liberal y cultural*. Newark (DE): Juan de la Cuesta, pp. 360

Francesca Coppola
(Università degli Studi di Salerno, Italia)

Después de la monografía centenaria de Emilio Cotarelo y Mori (*Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas*, 1916-1917), que ha sido el punto de referencia principal de la historiografía y crítica sobre el autor de *El Diablo Cojuelo*, este trabajo ofrece un nuevo estudio basándose en la recopilación de 253 documentos conservados en los archivos de Écija, Sevilla, Osuna, Jerez de la Frontera, Granada, Madrid y Salamanca. Como se puede intuir, se trata de una gran cantidad de evidencia documental, cuya finalidad consiste en desmentir todo juicio erróneo anterior tanto de la biografía de Vélez como en la valoración crítica de su obra.

De hecho, desde Cotarelo la historiografía sobre el autor se ha fundado en tres premisas que lo han relegado al rango de los segundones de la Comedia Nueva. Dichos prejuicios – la ascendencia judía, la pobreza y la mediocre formación académica del dramaturgo – son los que el libro se propone aclarar a través de los capítulos que presenta. El primero, a su vez dividido en apartados temáticos, está dedicado principalmente a la reconstrucción del entorno familiar de Luis Vélez (18-35), centrándose en los datos ofrecidos por los registros sacramentales de las parroquias y, de modo particular, en una carta que el hijo de Vélez – Juan Vélez de Guevara – dirige al cronista de Aragón José Pellicer y Tovar, en cuyo inicio explicita la ascendencia de su padre. Las actas bautismales, matrimoniales y el contenido de la carta, entonces, son los pilares sobre los cuales Martín Ojeda y Peale reconstruyen los parentescos del dramaturgo.

A continuación, el libro se centra en la supuesta falta de recursos y precariedad económica de la familia de Vélez (36-43), poniendo de relieve cómo, además de la digna dote matrimonial aportada por la madre de éste (Francisca de Santander), incluso los ingresos derivados de la actividad profesional de su padre (el abogado Diego Vélez de Dueñas) le permitieron vivir con suficiente holgura. En efecto, salvo unos altibajos debidos, por ejemplo, al fallecimiento de Diego Vélez que causó una significativa recesión del estatus económico de su mujer, parece que el núcleo familiar

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2018/109/012
Submitted: 2017-11-14

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

del autor siempre estuvo lejos de la pobreza extrema que los estudiosos le atribuyeron.

Martín Ojeda y Peale señalan cómo la descontextualizacíon de un dato, a saber: la exención de derechos de examen 'por pobre' en el acta de graduación de bachiller en Artes de Luis Vélez, ha desnaturalizado la realidad de los hechos (44-51). Tras concluir sus estudios en el colegio de la Compañía de Jesús de Écija, al presentarse a la Universidad de Osuna en 1596 (que solo pisó para realizar el examen de grado), al poeta se le confirió un título gratuito. Sin embargo, el calificativo de 'pobre' no se ajusta al hecho de que, como se ha visto, su familia sí tenía suficiente poder adquisitivo para afrontar los derechos del examen. Cabe preguntarse entonces: ¿a qué se debió la titulación gratuita del joven ecijano? Según Martín Ojeda y Peale, la hipótesis más probable es que se avalara la 'pobreza' de Vélez en compensación por los servicios prestados a la Orden por sus familiares jesuitas, también porque su abuelo antes, y su padre después, fueron personajes conocidos y bien relacionados en la ciudad. Lo cual viene a desmentir la falacia de las consecuencias perjudiciales que hasta ahora han ido mostrando una imagen del dramaturgo que no corresponde a la verdad.

Finalmente, en lo que se refiere a la cuestión del judaísmo (51-60), en realidad, la progenie hebraica de Vélez es remota (con excepción de un tío materno, Luis de Santander) así como tampoco hubo en su familia miembros condenados por la Inquisición. La idea de una ascendencia judía ha llegado distorsionada a nuestros días a causa de un error del propio Cotarelo que, al transcribir la historia del citado Luis de Santander (que se encuentra en la *Historia de la provincia de Andalucía de la Compañía de Jesús* de Juan de Santibañez), hizo caso omiso del texto completo, sin mencionar que confundió los actores y los hechos que en ésta se relatan, de manera que el eminente predicador, que gozó de buena fama entre la población, según el estudioso acabó procesado por la Inquisición. De todos modos, y aún a pesar de la desnaturalización de las vicisitudes de Santander, se puede afirmar que si bien el judaísmo en la ascendencia de Vélez representa un hecho indudable, igualmente en los siglos XVI-XVII no quedan huellas de esta religión en su familia, ya que todo parece indicar que fueron cristianos ejemplares.

En el segundo y último capítulo (61-93) se analiza el entorno cultural del autor desde su nacimiento hasta su despedida de Écija, para entrar a formar parte como paje de la servidumbre del cardenal don Rodrigo de Castro Osorio. En estas páginas se traza el retrato de una ciudad que llega a la cumbre después de un largo tiempo de crecimiento y desarrollo, tanto económico como demográfico. El de Écija fue, por lo tanto, un ambiente que propició la formación de todos sus jóvenes, incluyendo a Luis Vélez en particular; a esto se suma el hecho de que en su familia se cultivó el pensamiento creativo durante años.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Los autores cierran el volumen con una amplia colección documental (101-338), ordenada cronológicamente, referida a Luis Vélez y a su familia a través de una recopilación que ofrece los datos de cinco generaciones. A ello se añade un índice onomástico parental (339-43) en aras de facilitar las referencias a los numerosos personajes mencionados en los documentos.

Estamos, pues, ante un libro de indudable utilidad para el filólogo y el estudioso que busque acercarse a la figura del dramaturgo; con toda probabilidad el más exhaustivo publicado hasta hoy.

Rassegna iberistica
Vol. 41 – Num. 109 – Giugno 2018

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Delibes, Miguel (2017). *Cinque ore con Mario*. Versione teatrale a cura di Renata Londero. Venezia: Marsilio, pp. 179

Alessandro Mistrorigo
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

En 2016 se conmemoró el 50° aniversario de la publicación de *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes, una de las novelas canónicas de la narrativa española del siglo XX. Trece años más tarde, el 26 de noviembre de 1979, esta misma novela se llevó a la escena en el Teatro Marquina de Madrid. La versión teatral de esta obra de Delibes, editada y traducida por Renata Londero, se publica en la colección de clásicos españoles «Dulcinea» de la editorial veneciana Marsilio.

Gracias a Londero, pues, aparece por primera vez en italiano el texto de la obra teatral cuyo éxito de público en los escenarios españoles se extiende hasta el día de hoy. El libro se abre con una amplia introducción donde la editora articula dialécticamente el texto de la novela con la versión teatral anotando puntos en común y diferencias sobre todo en relación a las diversas puestas en escena. Renata Londero lleva a cabo un análisis paralelo de los dos «esiti testuali di *Cinque ore con Mario*» (10) revisando la crítica que se ha ocupado de la novela, cuyo carácter innovador es indiscutible, sobre todo con respecto al lenguaje y la estructura.

En el contexto histórico en que apareció – la España de la tímida apertura económica de finales de los años sesenta –, *Cinco horas con Mario* marcaba un desvío con respecto a la tendencia literaria dominante del realismo social. Empleando la técnica del soliloquio o monólogo unida a cierto experimentalismo lingüístico, Miguel Delibes entroncaba con las novedades más audaces de *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín-Santos. Era este un novelista a quien como recuerda Renata Londero en una nota, el autor de *Cinco horas con Mario* admiraba sobre todo por su sentido del humor. Además, anota la editora que:

> Miguel Delibes sfodera le sue migliori doti di demiurgo per plasmare appieno la psicologia dei coniugi Carmen e Mario. Mattatrice prepotente lei, lungo i quattro quinti del testo narrativo e teatrale, silente comprimario lui, assente nel corpo […], ma sempre presente nella memoria e nelle parole della vedova. (13)

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2018/109/013
Submitted: 2017-11-10

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Es precisamente gracias a la búsqueda lingüística y el uso del tono coloquial en el 'diálogo' que el personaje de Carmen entretiene con el marido muerto, como Delibes ahonda en la psicología de la pareja, dos sujetos en definitiva antitéticos. En la novela, al igual que en el texto teatral, Carmen habla a partir de su mentalidad conservadora, su extracción social pequeño burguesa y su educación franquista. En su soliloquio ante el féretro del marido que se desata a partir de la frustración – sexual y económica – de un matrimonio fracasado, entre reivindicaciones y revelaciones, Carmen dibuja *en absentia* su figura: la de un profesor de literatura de ideas liberales, íntegro moralmente y de un católico en línea con las tesis reformadoras del Concilio Vaticano II (1962-1965). Una figura que a menudo la crítica ha puesto en relación con la biografía del mismo autor.

En su introducción, junto con el carácter irónico y anti-elegíaco del monólogo de la viuda, Renata Londero señala una serie de características retórico-lingüísticas con que Carmen se expresa bien en la novela, bien en la versión teatral: las elipsis, las litotes, los eufemismos, las hipérboles, los impulsos emotivos de su febril monólogo se enuncian través de un discurso lleno de iteraciones, coloquialismos, expresiones idiomáticas, muletillas, etc. Es justamente gracias a este lenguaje «intensivamente drammatico e intriso di oralità» (30) y su estructura – la presencia de un prólogo inicial, del largo monólogo de Carmen y de un epílogo – que *Cinco horas con Mario* se prestaba de forma natural a una reducción teatral. La transposición del libro al teatro, además, la realizó el mismo Delibes quien en un primer momento trabajó con Santiago Paredes y luego, a causa de divergencias surgidas en la producción, colaboró con el redactor teatral y productor José Sámano y la directora Josefina Molina.

Londero recorre las fases de la producción del texto teatral recordando además que hay dos versiones – una de 1979 y otra de 2001 todavía inédita – que mantienen la tripartición prólogo-soliloquio-epílogo y operan sobre el hipo-texto «per sottrazione e condensazione» (30). Con respecto a la novela, en la versión teatral se reduce drásticamente el número de los personajes: si exceptuamos al primogénito de la pareja, que aparece sólo en el breve epílogo y representa al padre muerto, Carmen es el único personaje que sale en el escenario durante la hora que dura la función. La actriz que establecerá un «rapporto simbiotico» (35) con la figura de Carmen durante más de 35 años es Lola Herrera. Natural de Valladolid al igual que Delibes, en la época de la primera representación la actriz tenía 44 años, aproximadamente la edad de la protagonista de la novela.

Londero recuerda la complicada concomitancia «biografica e psicologica» (37) del personaje de Carmen en la historia personal de Lola Herrera e invita a ver la película *Función de noche* (1981) dirigida por Josefina Molina, directora también de la obra de teatro. La película que – como revela la editora – Delibes consideró un plagio, es un «eccezionale esempio di cinema-teatro-verità» (37) que investiga sobre la soledad y

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

la incomunicabilidad en la pareja. También a raíz de esta relación tan estrecha con Carmen, Lola Herrera no será la única actriz en interpretar el monólogo de *Cinco horas con Mario*: Natalia Millán lo interpretó en una gira por España de 2010 a 2014. Sin embargo, justamente para celebrar el 50° aniversario de la publicación de la novela, la editora informa que desde el 4 de mayo de 2016, Lola Herrera – ya octogenaria – ha vuelto a llevar el monólogo de Carmen al escenario, dirigida una vez más por Josefina Molina y con la producción de Sámano.

En su introducción, Renata Londero no deja de señalar también las puestas en escena allí donde se apartan del texto de la novela y lo enriquecen. En la novela, por ejemplo, el texto se divide en capítulos y cada capítulo arranca con un pasaje de la Biblia. En el libro la relevancia de la sagrada escritura muestra la diferencia de estatura ética entre Mario y Carmen, entre el verbo divino y las divagaciones profanas, con un efecto irónico que deriva a menudo hacia el sarcasmo. Por otra parte, en la versión teatral, la Biblia aparece sólo en las notas didascálicas y durante la función se ve a Carmen mientras coge el libro sagrado en sus manos, lo hojea, pero no lee nunca en voz alta ningún pasaje. Otro elemento muy interesante señalado por la editora es la presencia de la canción «La mala muerte» de Luis Eduardo Aute. Esta pieza, compuesta específicamente para esta representación por el cantautor, se reprodujo al comienzo y al final de cada una de las funciones durante todos los años en que la obra se representó. Por otra parte, Londero cuenta que a partir de mayo-junio de 2016 la producción decidió quitar la esquela con la que se abre la novela y que en la puesta en escena aparecía siempre montada sobre el telón negro ocupando la casi totalidad del escenario. El efecto escénico de la esquela al comienzo de la función se puede ver en un video de 50 segundos que se encuentra en internet: `https://youtu.be/oUk8M0STMuA` (2018-05-08).

Además de editar el texto, Renata Londero también lo lleva al italiano y, en la interesante «Nota al testo e del traduttore», vuelve a las dos adaptaciones teatrales escritas por Delibes. Como se ha anticipado, de hecho, en 2001 el mismo autor vuelve a editar la versión teatral junto con Sámano y Josefina Molina. Aquí Londero explica que la nueva versión sirvió «come copione fino al 2016 per tutti gli allestimenti scenici» (59); es decir, a partir del segundo periodo en el que Lola Herrera volvió a interpretar a Carmen (de 2001 a 2005). En el mismo apartado, se analiza también en qué difieren las dos adaptaciones. Si la primera versión se concentra más en la realidad socio-política de un país que acababa de salir de la dictadura franquista, la segunda, realizada a principios del milenio y en un país ya plenamente democrático, resulta más atenta a restituir los matices de la relación de pareja.

Renata Londero revela que esta segunda versión es todavía inédita; pero no es sólo por esto que elige traducir el texto de 1979, publicado por Espasa-Calpe y en las *Obras completas* (1981): según Londero «la versione

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

del 1979-1981 spicca per due componenti a mio parere fondamentali: profondità semantica e carica drammatica» (60). Carga dramática que reside toda en el lenguaje coloquial del que Delibes es un extraordinario imitador y que para todo traductor supone un reto arduo. Es aquí donde aflora la calidad en el cuidadoso análisis léxico y las expresiones utilizadas por Delibes que Renata Londero lleva a cabo. Como se ha dicho, en su monólogo Carmen utiliza expresiones idiomáticas que a menudo resultan difíciles de traducir al italiano aunque existan correspondientes en la lengua-meta. Londero es bien consciente del reto y explica puntualmente cómo actuó en relación a los diferentes casos. No se olvide que un texto teatral tiene una carga oral que el traductor tiene que respetar pensando en ofrecer una versión útil para quien quiera poner en escena la obra de Delibes. Renata Londero consigue realizar una versión italiana natural y creíble también con respecto a la ironía del lenguaje de Carmen.

Último apartado crítico muy útil es la bibliografía crítica. En la primera parte se reúnen los principales estudios sobre Miguel Delibes desde el punto de vista biográfico y con respecto a su trayectoria literaria. La segunda se dedica a los estudios críticos más importantes sobre *Cinco horas con Mario*, ordenados cronológicamente y por núcleos semánticos. Aquí cabe también la crítica que se ha ocupado de la versión teatral y de su comparación con la novela. En la tercera parte, se revisa la recepción de Miguel Delibes y su obra en Italia. Londero lamenta la falta de buenas traducciones de las obras de este autor, aunque reconoce que por lo que atañe a literatura crítica en los últimos quince años el hispanismo italiano ha contribuido mucho a la difusión del conocimiento de un autor valioso como Miguel Delibes.

Rassegna iberistica
Vol. 41 – Num. 109 – Giugno 2018

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Casas, Ana (ed.) (2017). *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*. Madrid; Fráncfort: Iberoamericana; Vervuert, pp. 264

Salvador Gómez Barranco
(The Graduate Center, CUNY, New York City, USA)

Ana Casas amerita haber sido una de las primeras investigadoras en introducir y fomentar los estudios académicos sobre autoficción en el ámbito hispánico. Su volumen *La autoficción: reflexiones teóricas* (Arco/Libros, 2012) recogió, traducidos al español, algunos textos fundacionales en el área (de Doubrovsky, Darrieussecq, Colonna o Gasparini, entre otros), lo que lo convirtió inmediatamente en una guía de referencia básica para estudiosos interesados en esta forma artística que se imponía como tendencia también en el ámbito creativo hispanohablante. *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (Iberoamericana; Vervuert, 2014), también editado por Casas, recogía una serie de estudios teóricos y críticos que complejizaban la autoficción, atendiendo especialmente a sus posibilidades de aplicación en el ámbito de la literatura hispánica.

El autor a escena. Intermedialidad y autoficción (Iberoamericana; Vervuert, 2017) se lee por tanto como una continuación lógica de un proyecto académico de largo alcance que, liderado en buena medida por Ana Casas, incluye también congresos, conferencias o grupos de investigación especializados en el tema. El aporte específico de este nuevo tomo tiene que ver con la necesidad de analizar la operatividad de la autoficción más allá del ámbito literario, al que nació asociado, y extenderla al estudio de otras formas artísticas como el cine, la televisión, el teatro o las artes visuales. Se asume aquí, por tanto, que el fenómeno autoficcional no es más que otra de las tendencias que definen al arte contemporáneo, en el que, «asumida la imposibilidad de un referente estable – incluido el propio autor –, los creadores siguen afanándose en plasmar sus identidades (aun fragmentaria y precariamente)» (7).

Además de su enfoque intermedial, este volumen se caracteriza por dejar en un segundo plano la fiebre teorizadora que había ocupado gran parte de los ensayos sobre autoficción hasta la fecha. Así, de manera productiva, la mayoría de los autores participantes en *El autor a escena* parte de la base de que la autoficción ya se ha demostrado un concepto operativo y flexible, y dedica gran parte de los esfuerzos a analizar casos

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2018/109/014
Submitted: 2018-04-02

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

concretos, deduciendo de ellos las formas y particularidades que esta forma de autorrepresentación toma en cada medio artístico.

Aunque la mayoría de las obras estudiadas en estos ensayos son latinoamericanas o españolas, el ámbito geográfico tampoco se impone como límite metodológico a los autores. Iván Gómez, por ejemplo, traza un iluminador panorama de la autoficción cinematográfica que va desde Charles Chaplin a León Siminiani, pasando por Jonas Mekas o Woody Allen, entre otros muchos. Algo similar se observa en la aportación de Enric Bou, cuyo ensayo indaga en casos en que autoficción e intermedialidad se dan al mismo tiempo, y cuyo corpus incluye obras tan dispares como *Francofonía* del director ruso Sokurov o el *Dietari* de Pere Gimferrer. De la continua alusión a autores pertenecientes a distintas tradiciones se desprende, por un lado, una concepción de la autoficción como tendencia artística a nivel global y, por otro, una voluntad de actualizar las metodologías del hispanismo tradicional, acercándolo a perspectivas comparatistas o culturalistas.

Este volumen ve la luz en un momento en que la autoficción está siendo acusada de ser una fórmula que está perdiendo fuerza por su repetición (Anna Caballé), de fomentar un tipo de escritura narcisista y autocomplaciente (Alberto Olmos) o incluso de ser portadora de «gravísimos peligros» para la literatura (Iban Zaldua). Entre esas voces acusadoras destaca tal vez la de Manuel Alberca (autor de *El pacto ambiguo*, 2007, título clave en los estudios de la autoficción), quien en 2014 se declaraba «cansado» de la autoficción, al considerar que en el contexto español ésta no ha sido sino un «sarampión» o «fase intermedia» que habría de desembocar en una autobiografía, legitimada como género, e incontaminada de ficción (a la que se refiere como «antificción»). El volumen *El autor a escena* parece consciente de todas las sospechas y críticas que pesan sobre la autoficción, y propone una eficaz huida hacia adelante basada en dos presupuestos: ni la autoficción es una fórmula única y cerrada que pueda repetirse y desgastarse, ni es un fenómeno que ataña sólo al ámbito literario, sino que se desborda hacia otras disciplinas artísticas que redimensionan las posibilidades.

En la primera parte del libro, dedicada a la autoficción cinematográfica, televisiva y teatral, se recogen los trabajos de Iván Gómez, Ana Casas, Mauricio Tossi y Manuel Pérez Jiménez. Gómez explora las autofiguraciones del yo en el cine contemporáneo, y trata de establecer el lugar que las prácticas autoficcionales ocuparían entre las categorías cinematográficas clásicas, señalando, por ejemplo, que «la autoficción es una forma narrativa algo esquiva que puede aparecer en las prácticas documentales híbridas o en determinadas ficciones que apelan a la autenticidad de parte de lo que cuentan» (20). Casas, por su parte, indaga en la autoficción como tendencia en productos televisivos a nivel global, deteniéndose especialmente en el análisis de la serie española *¿Qué fue de Jorge Sanz?*, creada por David

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Trueba y el propio Sanz, quien se interpreta a sí mismo. Tossi, en un ensayo de corte más teórico, busca las condiciones estético-políticas de la autoficción teatral, un medio que también se habría visto afectado por el giro subjetivista, proponiendo la idea de «corporización» (en contraste con la de «encarnación») para referirse a un modo especial en que los actores conciben su vínculo con los personajes, asumiendo una fractura de la unidad entre el cuerpo del actor y el papel interpretado. Pérez Jiménez, por último, utiliza la categoría «Teatro Verbo» para tratar de explicar un nuevo paradigma de creación teatral que se está imponiendo en el contexto español actual.

La segunda parte, titulada «Ciberespacio», está compuesta por un único ensayo, en el que Julio Prieto se acerca al escritor, performer y activista chicano Guillermo Gómez Peña, y a sus «autofiguraciones transformistas» donde el autor intuye procedimientos cercanos a los presupuestos de la autoficción.

La tercera parte, «Narrativas intermediales», incluye sendos artículos de Angélica Tornero, José Manuel González Álvarez, Javier Ignacio Alarcón Y Bénédicte Vauthier. Tornero intenta buscar las particularidades latinoamericanas de la autoficción y de la intermedialidad, y, pese al esfuerzo expositivo, su artículo denota ciertas dificultades para encontrar conclusiones iluminadoras al respecto (si bien declara que es un proyecto en marcha y, por tanto, inacabado). Las contribuciones de González Álvarez y de Alarcón son de un corte más clásico, ya que insisten en acercarse a la autoficción desde ángulos más afines a la narratología, y retoman categorías como «paratexto», «peritexto» o «epitexto» para explicar las estrategias lúdicas o paródicas que proponen distintos autores en sus obras literarias. Cerrando el capítulo, Vauthier pone a dialogar a autores tan dispares como Juan Goytisolo, Fernández Mallo y Robert Juan-Cantavella, para comparar el modo innovador en que éstos han practicado la intermedialidad en sus obras.

El libro se cierra con un capítulo titulado «Literatura y artes (audio) visuales». En él, Enric Bou, en un artículo ya mencionado, explora la forma en que autoficción e intermedialidad no aparecen sólo como técnicas practicadas por ciertos autores, sino sobre todo cómo éstas funcionan para exponer ciertas preocupaciones y creencias que les atraviesan como artistas y creadores. El ensayo de Patricia López-Gay, que cierra el volumen, piensa el rol del archivo en la configuración de obras de arte y literarias, proponiendo que los escritores Enrique Vila-Matas y Javier Marías estarían subvirtiendo el «valor de evidencia» que se presupone al archivo, mediante procedimientos autoficcionales que dotan a sus obras de apertura y espíritu contemporáneo.

El autor a escena, como se ha visto, compone un volumen diverso y estimulante, cuyas principales virtudes residen, por un lado, en la voluntad de liberar a los estudios sobre autoficción de su acostumbrada ansiedad

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

teorizante y, por otro, en el esfuerzo por demostrar la operatividad y productividad de la autoficción en otras disciplinas artísticas, más allá de lo estrictamente literario. Así pues, la autoficción parece garantizarse un nuevo ciclo de vida académica y creativa, pese a las recientes voces que insisten en catalogarla como especie en vías de extinción.

Rassegna iberistica
Vol. 41 – Num. 109 – Giugno 2018

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Grande, Félix (2016). *Bianco spiritual*. Trad. a cura di Elisa Sartor. Roma: Aracne, pp. 184

Marco Federici
(Sapienza Università di Roma, Italia)

Con questa pubblicazione Elisa Sartor traduce per la prima volta in italiano una silloge di Félix Grande, poeta e musicologo estremegno scomparso il 30 gennaio del 2014. Proprio questa duplice connotazione caratterizza la figura di uno scrittore che, attraverso i versi della raccolta recensita in questa sede, descrive la società degli anni Sessanta evocando uno specifico genere musicale (lo *spiritual*) che proviene dalla tradizione afroamericana; un canto di sofferenza di una classe sociale emarginata (gli schiavi afroamericani) come il flamenco per i gitani di Spagna, anch'essi ai margini della società, che il Félix Grande saggista studiò appassionatamente in *Memoria del flamenco* (Madrid: Espasa Calpe, 1979). *Blanco spiritual* è quindi un «grido contro l'ingiustizia e l'iniquità, la sopraffazione e la violenza della società contemporanea: tuttavia, anziché scagliarsi solo contro la dittatura franchista in Spagna, la protesta si estende alla politica imperialista statunitense e alla minaccia nucleare che incombe sul pianeta» (13). Un superamento dei confini nazionali che si manifesta in primo luogo grazie a un rimando a tradizioni liriche non propriamente ispaniche, anche se affini, e che Elisa Sartor delinea con chiarezza nella sezione introduttiva, ponendo l'accento di questa parte preliminare sul rapporto tra musica e poesia, chiave imprescindibile per comprendere appieno questa silloge così come l'intera produzione lirica del poeta spagnolo.

La musica è inoltre legata a un aspetto più personale dell'estremegno, connesso al rapporto con la moglie e poetessa Francisca Aguirre, dedicataria di *Blanco spiritual* che tra l'altro rimanda proprio alla musica nel ricordare il loro incontro del 1958: «llegó el amor y con él llegó el flamenco», recita un verso di «Anecdotario» (Francisca Aguirre, *Historia de una anatomía*, Madrid: Hiperión, 2010, 66-7). L'idea comune è quella per cui la musica non solo implica un legame indissolubile con la scrittura poetica, ma accompagna anche il personale vissuto di entrambi gli autori, assieme ai ricordi storicamente significativi della loro esistenza. La componente musicale contribuisce di fatto ad accrescere la funzione sociale della poesia.

La traduzione si basa sui testi inclusi nella raccolta del 2011 che riunisce l'opera completa dell'autore: *Biografía (1958-2010)*. La scelta e le ragioni della Sartor sono del tutto condivisibili, *in primis* perché l'an-

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2018/109/015
Submitted: 2018-10-04

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

tologia è curata dallo stesso Grande e poi perché dimostra l'attenzione dell'ispanista all'universo poetico completo dell'autore, elemento essenziale per determinare le scelte traduttive sia a livello metrico e grafico, sia dal punto di vista semantico e stilistico. Elisa Sartor dà priorità alla semantica (anche per la «completa assenza delle forme chiuse», 163) affrontando la traduzione del linguaggio utilizzato dal Grande – che «è riuscito a creare uno straordinario effetto di quotidianità usando un tono colloquiale grazie ai modismi» (164) – sulla base di una ampia bibliografia critica e metodologica.

Il metodo di traduzione è dichiarato nella Postfazione al volume, con esempi pertinenti sulle scelte effettuate che rendono il lavoro della Sartor interessante anche a livello traduttologico; inoltre, la spiegazione delle rese in italiano di passaggi più o meno difficoltosi da travasare efficacemente nella lingua di arrivo consentono al lettore di comprendere appieno il linguaggio e lo stile di Félix Grande, anche nei casi in cui la traduttrice privilegia delle scelte radicali alla ricerca di forme più familiari al lettore italiano. Il tutto restituisce un metatesto scorrevole ed esente dalle pause che l'inserimento delle note del traduttore avrebbe implicato, soprattutto nella resa dei realia. In tal senso, un esempio pertinente è offerto dalla scelta di tradurre la marca di sigarette 'Celta' con «l'iperonimo 'cicca'» (168): senza entrare nel merito della preferenza della Sartor, in assenza del chiarimento offerto nella sezione conclusiva, questo accomodamento avrebbe potuto causare un'errata comprensione – obiettivamente piuttosto improbabile, dato il contesto – da parte del lettore italiano, provocata dall'estensione semantica del lemma, che nel linguaggio corrente indica non solo il mozzicone di sigaretta ma anche la gomma da masticare, il *chewing gum*.

Del tutto efficace appare anche il criterio metodologico di affidarsi, in presenza delle citazioni letterarie del poeta, alle traduzioni italiane già esistenti. Allo stesso modo, convincono le scelte operate nei casi di sperimentazione linguistica o di trasgressione alle norme ortografiche presenti nel testo originale, così come quelle prodotte nella difficile trasposizione dei neologismi coniati da Grande a imitazione di César Vallejo.

La traduzione, rigorosamente offerta con l'originale a fronte, risulta piacevole alla lettura e vicina alle intenzioni dell'autore spagnolo. L'Introduzione e la Postfazione contribuiscono a contestualizzare la silloge e a chiarire le scelte traduttive, risultando essenziali sia all'approccio di un lettore neofita sia a chi voglia anche considerare alcune metodologie della traduzione. Se *Bianco spiritual* fosse uscito nel 2014 (anno in cui la Sartor firma l'Introduzione) la prima traduzione italiana di una silloge di Félix Grande avrebbe coinciso con la ricorrenza dei cinquanta anni dalla pubblicazione di *Las piedras* (1964), prima raccolta di poesie dello scrittore di Mérida.

Rassegna iberistica
Vol. 41 – Num. 109 – Giugno 2018
e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Glantz, Margo (2015). *La nudità come naufragio. Bozze e prove di scrittura*. Trad. di Natalia Cancellieri. Introduzione di Laura Silvestri. Milano-Udine: Mimesis edizioni, pp. 245

Patrizia Spinato B.
(Consiglio Nazionale delle Ricerche, ISEM Milano, Italia)

Il settimo numero della collana «Idee d'America Latina», diretta da Emilia Perassi e da Laura Scarabelli, propone una raccolta di saggi a firma della studiosa e scrittrice messicana Margo Glantz (Città del Messico, 1930) e pubblicata originariamente per i tipi di Vervuert-Iberoamericana nel 2005. *La desnudez como naufragio. Borrones e borradores* è presentata a distanza di dieci anni al pubblico italiano nella traduzione di Natalia Cancellieri, grazie al contributo del Programa de Apoyo a la Traducción messicano.

La selezione, che attinge ad una serie di testi inizialmente prodotti per essere letti o come parte di lavori più articolati, quindi rivisti per essere riuniti, diviene occasione per riflettere sulle diverse tappe dell'elaborazione e sul processo di conquista della scrittura da parte delle minoranze. Un attento studio filologico, secondo l'autrice, darebbe risalto a come tagli, cancellature, aggiunte rispecchiano l'evoluzione della posizione dell'autore che, pur migliorando il testo, volontariamente lo altera rispetto all'idea di partenza.

Il volume si presenta suddiviso in due parti. Una prima, intitolata «La conquista e la disfatta», riunisce sei saggi sul periodo della conquista: un primo, introduttivo, dedicato all'atto della scrittura in senso letterale e in senso lato («Le vicissitudini del testo»), quindi quattro lavori intitolati a personaggi di primo piano della conquista dell'area messicana e ai rispettivi *borrones* («Città e scrittura: Città del Messico nelle *Cartas de Relación* di Hernán Cortés»; «La Malinche: la lingua nella mano»; «Bartolomé de Las Casas: la letteralità dell'irrazionale»; «Il corpo inscritto e il testo scritto o la nudità come naufragio: Álvar Núñez Cabeza de Vaca»), per poi chiudere con alcune riflessioni sull'«Epica e retorica della sciagura», secondo la definizione di Sigüenza y Góngora.

La seconda parte («Sor Juana Inés de la Cruz e altre monache») si concentra sull'epoca del Vicereame e sulle strategie della scrittura femminile, attraverso sei saggi per la maggior parte focalizzati su un personaggio chiave degli studi della Glantz, la «Decima Musa»: «La conquista della

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2018/109/016
Submitted: 2017-10-27

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

scrittura»; «La distruzione del corpo e la costruzione del sermone. Le ragioni dell'edificazione: un saggio di accostamento al mondo di Sor Juana»; «Da Narciso a Narciso o da Tirso de Molina a Sor Juana: *Il timido a palazzo* e *Los empeños de una casa*»; «Le finezze di Sor Juana: la *loa* per *Il divino Narciso*»; «Eco e silenzio ne *Il divino Narciso*»; «L'arabesco del sentimento: la poesia amorosa di Sor Juana».

Particolarmente interessante è l'approfondita introduzione a firma di Laura Silvestri, la studiosa che in Italia si è più volte dedicata all'opera di Margo Glantz. La docente romana sottolinea la caratteristica della scrittrice messicana di tornare sulle proprie opere e di offrirle al lettore per rinnovate interpretazioni: sotto questa luce, accosta la silloge di racconti *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador* (del 2005, ma che riunisce testi già editi, con titolo diverso, nel 2001 e nel 2004) con la presente miscellanea di saggi, già apparsi in diverse sedi. Al tempo stesso, ne *La nudità come naufragio*, l'autrice sembra voler analizzare il medesimo processo da lei percorso nella *Historia de una mujer*, essendo a suo avviso lavoro critico e creazione letteraria territori contigui e «spesso comunicanti, attraverso i quali passa dalla memoria alla letteratura, dall'invenzione alla storia fattuale, privilegiando [...] la relazione del corpo con la scrittura. Corpo naturalmente inteso come quella forma alternativa di pensiero che, considerando la totalità dell'individuo, è in grado di smascherare ogni finzione creata dalla mente» (10).

Anche in chiusura del volume, la Silvestri trova una chiara analogia tra l'ultimo saggio dedicato alle poesie amorose di Sor Juana e il romanzo *El rastro*, del 2002: oltre a sottolineare l'associazione cuore-bocca, cara al Barocco, la Glantz effettua un'analisi approfondita del cuore, che sconfina con l'amore per ogni branca del sapere. *La nudità come naufragio* si conferma, cosí come altri testi della scrittrice messicana, «un'opera in bilico tra più discipline, più culture e più generi» (30).

Rassegna iberistica
Vol. 41 – Num. 109 – Giugno 2018

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Campra, Rosalba (2017). *De lejanías*. Córdoba: Alción Editora, pp. 130

Silvana Serafin
(Università degli Studi di Udine, Italia)

L'attuale silloge, suddivisa in otto parti – cui si aggiungono l'essenziale Nota della poetessa sulle forme delle memoria che echeggiano nei versi, e l'acuta Postfazione del poeta honduregno Leonel Alvarado –, preannuncia sin dal titolo un *incipit* che comporta un ventaglio di scelte in grado di esplorare realtà geografiche, della mente e dello spirito. La geo-grafia di Rosalba Campra disegna, pertanto, una particolare mappa, «en el trazado | de la improlija cartografía | del universo» (34). In virtù del linguaggio poetico, costituito da un sistema di segni idonei a indicare posizioni, distanze, superfici, figure, vengono inseriti altri segni e altri simboli. Ciò rimanda a un ordine assai diverso da quello geometrico-topologico indicato dalle carte geografiche, in quanto, attraverso uno sguardo multiplo dove sono comprese le contraddizioni della coscienza, esso si apre a considerazioni metafisiche. Una poesia dei luoghi focalizzata sui valori del significato per trattare non tanto la realtà, quanto il concepibile.

Córdoba, rimanda ai luoghi dell'infanzia, all'antica casa ravvivata dallo sguardo di vecchie foto che, materializzando il passato, danno vita al padre «que me mira como miraba | al fotógrafo en los ojos, | la sonrisa apenas | aludida, apenas | presuntuosa: | la de alguien habituado | a seducir, | seguro de su apostura, | de sus dones, | profesión otorrinolaringólogo, | senador del partido radical. | Nadie hubiera dicho | que se comía las uñas» (44). Ed ancora, si anima una giovane donna la quale saluta commossa l'amato in partenza per la seconda guerra mondiale. Forse si tratta della madre, forse del suo doppio: «Quién eres mamá en la fotografía | de esa mujer que vaya a saber | quién habría sido | en una novela que contara la historia | de tu doble | diciendo adiós hace mucho en la estación» (57). Altre volte è un ragazzo dai «Claros ojos de tigre | que escrutan de frente | (a veces los tigres tienen | esos ojos sesgados)» (58) che rifiuta di sorridere. Non fantasmi del passato, dunque, ma presenze concrete che perdurano, nonostante il passare degli anni: «Puro presente esa foto | la demasía de las siestas; | eso es lo que dibuja | su misterio, un alrededor | donde no hay nada, | sólo la luz, sólo el espacio | el resplandor | que no tiene otro borde | sino un marco | y más allá las cuatro | direcciones del pasado | es decir la pared, un corredor | donde

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2018/109/017
Submitted: 2018-02-26

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

las fotos son ahora | alusiones | a lo que dejó de estar. | Volvemos a encontrarnos | según pasan los años | según vamos cambiando | pero el chico | del cerco ahí está para siempre | ahí estamos. | Presencias» (61).

L'intero Sud del continente americano, «El Sur este barullo de la sangre | lenguas de pampa basurera | y la arena en el viento:» (71), perduto nell'esilio e verso cui la poetessa nutre un immutato sentimento d'amore, è rivissuto criticamente: «Allí los hombres | se abrazan | y se dicen | "hermano" || O bien hay un silencio en vez de las razones | y un fragor que es el de la tristeza | a pesar del perdón del malherido || Es un país como cualquier otro | es mi país | además lo amo» (78).

Le città del Mediterraneo e dell'Asia, dove gli dei sono resi immortali grazie all'astuzia dei miti («Seguir latiendo a la espera | de que alguien preste escucha || Entonces se despiertan. | También su avidez | de adoración | despierta. | Ningún Dios muere», 23-4), assordano e distraggono con i loro silenzi. Così davanti alle rovine di Palmira: «Me distrajeron | el silencio de quien las custodiaba | el tableteo de las ametralladoras | la huida de los lagartos | las demoliciones | el estruendo | mi muerte | me distrajo» (30). La distruzione di un trascorso sepolto insieme alle statue diroccate, conduce inevitabilmente a riflettere sulla propria morte, accettata con serenità, come l'ultimo dei suoi numerosi viaggi: «La que, tan callando, | me habita desde el día | en que he nacido, | de todos modos llamará | a la puerta cuando | la hora haya llegado | […] | Por otra parte, soy buena | viajera: mi equipaje | está siempre preparado. | Dejo de lado ahora | la guitarra, así tengo | las manos libres | para abrir la puerta» (119-20).

A Isla Grande, cioè nella Terra del Fuoco, il pensiero va agli indios che, nell'indifferenza generale, sono spariti senza lasciare traccia. «– Me pregunto si existe una palabra | para explicar la razón de tanta ausencia. | – Habría que ver los diccionarios. | Están llenos de palabras para todo. | – Habría que ver sí, ¿Tal vez | indiferencia?» (16); nella selva del Sud, animata non solo dal canto degli uccelli, «y también otras bestias sigilosas | empuñando sus ametralladoras», l'essere umano avanza «en tumulto silencioso» (76).

La medesima indifferenza fa dimenticare le migliaia di persone, scampate dalla guerra o dalla fame, spinte dalla speranza di un futuro migliore ed ingoiate dalle tenebre del Mediterraneo: «Qué vamos a hacer si ahora | todo se ha vuelto oscuro: | Ese era el punto adonde íbamos | todos los que íbamos | hacia alguna parte | cualquier parte | donde volver a ser. | Pero ya no vamos. | Pero ya ninguno | de nosotros | es» (20).

Non solo gente comune, ma anche «[…] Dioses, | reyes, semidioses | héroes, cuidadosamente | clasificados» (31), perdono importanza con il trascorrere del tempo, celati dal vetro delle teche di un museo, «Exhibidos inermes a miradas voraces | objeto mudo de palabras ajenas | aunque nuestra voz siga llamando: un resultado del descreimiento. | Una palabra que ya a nadie | dice nada. | Tampoco la tuya | al cabo de los tiempos, | lector de este poema» (32). Certo, il lettore appartiene alla stessa categoria del

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

finito: tutto passa nella vita. Emblematiche dell'instabilità dell'essere sono le foto digitali: «Ya ni siquiera. Hoy las fotos | no se quedan quietas, | con un toque de los dedos | la realidad se escabulle | se desliza resbala declina | se esfuma, es suplantada. O sea | corresponde | con más fidelidad | a nuestra impermanencia» (63). In fondo si chiede, e ci chiede, la poetessa: «¿Hay algo acaso que la vida no se lleve?» (71) in risposta al verso «[…] arenas que la vida se llevó» (71) del tango *Sur*.

La scelta della punteggiatura è in diretta funzione del potere evocativo affidato alla parola, mentre l'utilizzazione degli spazi bianchi potenzia l'alone connotativo di un vocabolo o di un'espressione, isolati nella pagina dai frequenti accapo. Il verbo, poi, si carica di valori aoristici e definitori per far rivivere come attuali alla coscienza della poetessa ricordi più o meno remoti. Tecnica questa usata anche per sottolineare il carattere acronico di un evento irreale, come la vista di una pantera: «Esto no es Buenos Aires | no es tampoco París | ni Casablanca. | A lo sumo es lo que escribo | desde afuera | en busca de un espacio | que pese un poco menos | pero dure | por las dudas | por amor | por desmesura | por otra parte | acá panteras | no se han visto ni en los circos | sería un gato montés nomás | a lo mejor» (17-18).

La virata verso l'inquietudine metafisica carica di tensione il vocabolo avviato, com'è nella direzione di quanto è sfuggente e polivalente, verso il mistero che, tramite effetti fonosimbolici, fa da alone alla rappresentazione del reale. Con strumenti formali, ritmici e fonici, Rosalba Campra tende a captare, con una buona dose di ironia, l'indefinito e l'impalpabile, non solo frantumando l'unità metrica nel suo interno con fitte pause, con domande, con incisi – quasi a continuazione di un discorso iniziato, inestinguibile, compromettendo il lettore in una complicità emotiva –, ma anche allargandolo a ritmi più ampi. Raffinato è il gioco poetico che traspare con grande maestria in versi pregnanti, capaci di colmare le assenze, dando risposte che ormai nessuno può confermare, recuperate solo dalla pazienza e dall'amore: «Nada más que preguntas | lo que mi atención | mi paciencia | mi amor | recupera» (52).

In un andirivieni tra ieri, oggi e domani per dare significato alla vita, per ricercare l'essenza personale in una condizione di perdita costante, di esilio – non solo fisico bensì culturale, corrispondente a uno stato d'animo percepito a livello emotivo e razionale insieme –, per dare risposte a domande sospese nel vuoto che racchiude il mistero della vita, l'intera raccolta è una poetica della *quest*. Essa si origina ad iniziare dalle pareti dell'antica casa paterna («Si me miro en esa agua | yo me veo alejándome.|| Lo que quería, en cambio, | era encontrarme, eso | es lo que uno espera | del regreso, ¿no es cierto?», 113), per rafforzarsi nei molteplici viaggi («Además me pregunto | con cuánta vida hay que contar | para contarse», 97) e giungere nella pagina scritta («Lee || por favor | léeme || entre líneas estoy || a la espera de mí», 102).

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Lo spazio reale, quello familiare e quotidiano, vanno a costituire, pertanto, il centro del labirinto percorso dalla poetessa che, dopo tanto errare tra luoghi lontani, tra meandri di biblioteche e di musei ricolmi di sorprese, tra interstizi dell'anima, tra ansie identitarie – condensate nella ripresa del «Poema conjetural» di Borges, ma trasformando l'affermazione in domanda, «¿Al fin me encuentro | con mi destino sudamericano?» (73) –, trova la sua destinazione e la *propria* verità nella scrittura: «Pero como sólo | lo que es contado existe | – bien lo sabe quien no tiene la palabra –, ahí está, | en busca de una voz. | No se pregunta ya en qué lengua, | en dónde y para quién | desde qué yo, y cuenta. || Son historias ajenas muchas veces. | Son la tuya.» (107-8). Conquista, inoltre, la libertà d'immaginare, di pensare, di sentirsi viva e di strizzare maliziosamente l'occhio al lettore, convertendo le esperienze negative, come quella dell'esilio, in valori unificanti, modellando la propria identità attraverso spazi differenti, capaci di produrre una nueva logica di comunicazione, all'interno di un paese ben più vasto: «Este libro es sobre otras cosas || hay al final algo más que un país» (73).

Rassegna iberistica
Vol. 41 – Num. 109 – Giugno 2018

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Cattarulla, Camilla (a cura di) (2017). *Identità culinarie in Sudamerica*. Roma: Nova Delphi, pp. 261

Margherita Cannavacciuolo
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Il cibo è da considerarsi come un complesso dispositivo di rappresentazione e auto-rappresentazione articolato in pratiche di sapere e soggettività, nonché un ambito inter-medio, in quanto stabilisce legami *tra* soggettività, individuali o collettive, che implicano, al contempo, un'istanza di *mediazione* che mette in discussione le rigide categorie di identità e nazione; si pensi, solo per citare un esempio, al caso della società di appartenenza e della terra di arrivo all'interno dei fenomeni migratori.

Il volume *Identità culinarie in Sudamerica*, edito nel 2017 dalla casa editrice Nova Delphi, esplora la ricchezza semiotica e semantica del cibo come dispositivo identitario, strumento di scambio culturale e veicolo contro-discorsivo e anti-egemonico. I contributi che compongono la silloge, come spiega la curatrice nella puntuale introduzione, illustrano, infatti, «un ventaglio di situazioni storico-politiche, antropologiche, linguistiche e letterarie su come il cibo, in quanto forma di linguaggio, sia veicolo (dalla Scoperta ai giorni nostri) di modelli e processi culturali nel tessuto sociale dell'America del Sud, da considerare qui come un macro-studio di caso» (8). Il cibo diviene quindi in questo volume lo squisito alfabeto di una grammatica sudamericana della convivialità, della socialità e socializzazione, che esprime e comunica l'identità e traduce l'alterità, e che inverte posizioni di centralità e periferia.

Al criterio tematico che sorregge l'ordine dei contributi all'interno della silloge, è possibile accostare una presentazione per aree geografiche di interesse – ovvero Spagna, Cile, Argentina e Brasile – che proponiamo a continuazione.

Nel saggio «Il cacao, frutto proibito del Nuovo Mondo, e la disputa sulla cioccolata», Luigi Guarnieri Calò Carducci prende in esame la ricezione spagnola del 'nuovo' continente americano ripercorrendo la storia di questo prodotto autoctono americano, dalla scoperta e prima percezione degli spagnoli fino al particolare processo di creolizzazione e assimilazione negli ambienti europei, e scandagliando con minuzia i resoconti pervenutici attraverso le *crónicas de Indias*. Privilegiando una prospettiva compara-

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2018/109/018
Submitted: 2018-03-28

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

ta, che ben traduce lo spirito del volume, lo studioso mette in luce come l'ibrida ontologia del cacao divenga, infatti, oggetto di studio scientifico e nucleo di narrativizzazione da parte di cronisti e studiosi spagnoli e italiani dell'epoca, che ne studiano il potere afrodisiaco e curativo, e ne sottolineano la caratteristica elitaria, in quanto riservato alle caste dirigenti delle società preispaniche, e la condizione di moneta frazionaria ampiamente utilizzata dagli europei durante la colonia e soggetta a falsificazioni.

Nel saggio «L'identità culinaria cilena tra tradizioni indigene e apporti europei. Appunti storici e autobiografici», Claudia Borri riflette sul ruolo di prim'ordine dell'alimentazione come «canone narrativo» privilegiato nella descrizione e (ri)costruzione identitaria utilizzato dalle cronache della colonia fino ai giorni nostri. La studiosa presenta un percorso metacritico attraverso scritti moderni e contemporanei che mettono in luce i tratti più caratteristici della cucina cilena, da *El cautiverio feliz* (1673) di Francisco Núñez de Pineda y Bascuñan, fino alle ricette dedicate al Cile di *Cocina ecléctica* (1890) di Juana Manuela Gorriti, e ai ricettari di Marta Brunet *Hermanita Horiga* (1931) e di Umiliana Cárdenas *La papa está aquí…* (1993), che vedono l'esaltazione della cucina tradizionale come vero archivio memoriale dell'eterogeneità del paese. Cucina meticcia e meticciato culturale si fondono nella riflessione finale di Borri sulla presenza della cucina indigena – si veda a questo proposito *Cocina mapuche* (1991) di Amanda Ibacache – come apporto privilegiato all'interno delle dinamiche di costruzione identitaria, dato dalla mescolanza di cucina di origine indigena, cucina creola, apporti stranieri e cucina popolare e autoctona.

E proprio sulla figura di Marta Brunet è incentrato il saggio di Sonia Montecino Aguirre «Cosa mangiamo oggi? Marta Brunet con le mani in pasta», che scandaglia analiticamente l'immaginario simbolico della produzione della scrittrice e giornalista cilena, nonché la conformazione di una vera e propria «gastropolitica», vincolata alla nozione di 'doppio' come strategia esistenziale, militante e narrativa. Ivi il cibo funge da strumento di denuncia e lotta di genere e di classe, in cui emerge anche il ruolo di primordine del gusto in quanto senso fondatore di memoria, relazioni e tradizioni.

Il cibo diventa metonimia di cultura cosmopolita nel saggio di Diego Armus e Lisa Ubelaker-Andrade «Cibo della mescolanza, menù estesi, ristoranti e pizzerie: Buenos Aires nel XX secolo», che riflette sulla perdita della capacità di significare di categorie quali «autenticità» e «nativismo», intese, invece, come frutto di un processo di naturalizzazione della mescolanza – tra migranti interni, europei, latinoamericani e orientali – di cui Buenos Aires è stata teatro sin dalla fine del XIX secolo. Ed è proprio partendo da tale problematica concettuale che si riflette sull'ibridazione gastronomica, proponendo esempi che illustrano come l'elemento autoctono abbia lasciato spazio nei ristoranti della città a un «menù della mescolanza», frutto dei processi di adattamento, adeguamento e reinvenzione

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

dovuto all'impatto delle ondate migratorie, soprattutto spagnole e italiane, e reduce del conflitto tra cosmopolitismo e localismo. L'articolo passa in rassegna, inoltre, l'evolversi di trattorie di periferia e di pizzerie, protagonisti di tanta letteratura nazionale, come spazi di ricostruzione di nuove pratiche relazionate alla produzione e al consumo gastronomico – si pensi alla pizza *porteña* di *muzzarella* in cui, però, manca il basilico – e come indicatori dei cambianti rapporti tra il centro e le periferie urbane.

Buenos Aires è anche lo spazio di indagine di Fernando Diego Rodríguez, nel saggio «L'avanguardia va a tavola. Intellettuali e convivialità nella Buenos Aires degli anni '20», ove si affronta l'imporsi del banchetto come nuova pratica di convivialità, centrale nel rinnovamento delle forme di vita sociale intellettuale e delle pratiche di produzione culturale. Da un lato, il banchetto rispecchia l'autonomia degli intellettuali del periodo considerato rispetto all'alta società, e, dall'altro, dona nuove connotazioni simboliche allo spazio esterno e sociale rispetto a quello interno e intimo, privilegiato nel XIX secolo e nell'epoca *bohemienne* del Novecento. Rodríguez considera come la visibilità di gruppo e l'esibizione di vincoli e relazioni diventino un culto per i giovani artisti dell'avanguardia *porteña*; e si sofferma, al contempo, su come il banchetto rappresenti anche una «palestra verbale» (117) per i nuovi scrittori, così come una forma militante per la promozione pubblica e l'autoaffermazione dei martinfierristi.

«'Vivimos en una ensalada fantásteca': identità culinarie nell'Argentina migratoria (secc. XIX-XX)» di Camilla Cattarulla costituisce una meticolosa indagine riguardante la funzione inter-culturale che il cibo riveste in Argentina all'interno dei e attraverso i processi migratori europei ed extraeuropei. In particolare, la studiosa esamina le problematiche e i conflitti identitari che si originano attorno alle pratiche e alle abitudini culinarie introdotte dalla collettività italiana, e come questi abbiano inciso nella costruzione del pregiudizio riguardante l'inesistenza di una cucina nazionale argentina. Ripercorrendo e analizzando testi letterari, studi gastronomici, testimonianze di emigrati italiani e ricettari di scrittrici nel lasso cronologico considerato – Gorriti, Cullen de Aldao e Carrizo de Gandulfo per citarne alcune –, lo studio costituisce un'importante confutazione e decostruzione della rigidità di tale luogo comune, che Cattarulla realizza risaltando l'aspetto dinamico e sintetico del cibo all'interno dei flussi migratori in Argentina, come «elemento sempre in viaggio» (176), che rappresenta un agente privilegiato di transculturazione di andata e ritorno nonché di multiculturalismo, e problematizza le definizioni di identità nazionale.

Il contributo di Zelda Alice Franceschi, «L'alimentazione come criterio complesso per definirsi e ridefinirsi indigeni. Il caso dei Wichí del Chaco argentino», costituisce uno studio etnografico che affronta la transizione alimentare vissuta dalla popolazione indigena Wichí da un'alimentazione basata su caccia, pesca e raccolta, e vincolata a un articolato sistema mitico in cui il cibo assume la valenza di dono e di legame con la divinità

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

e con la storia familiare, a una di matrice industriale, in cui il cibo acquisisce una rilevanza socio-politica ed economica in quanto sinonimo di una relazione problematica e conflittuale con i processi di modernizzazione. Ripercorrendo la storia dei Wichí, dalla loro interazione con la missione francescana *Nueva Pompeya* alla scelta di lavorare negli *ingenios*, la antropologa analizza il significativo disallineamento tra gusto e pratiche culturali, mettendo in luce i cambiamenti alimentari avvenuti all'interno della popolazione a seguito della sedentarietà, e come questi abbiano determinato «una frattura non assestata» che determina un disadattamento socio-culturale, introducendo orari e nuove norme culinarie e culturali prima inesistenti e influenzando divieti e tabù.

Il contributo di Ana Lía Rey, «Mangiare ed educare. Cibi e piani alimentari sulle riviste socialiste argentine pubblicate dalle donne fra il 1900 e il 1956», prende in esame un *corpus* di riviste femminili e femministe pubblicate nella prima metà del XX secolo, concentrandosi poi in modo specifico su *Vida femenina*, e riflette sulla necessaria riconfigurazione dell'identità femminile da parte delle socialiste nell'Argentina del periodo, che tenesse conto della volontà della donna di emanciparsi dalla cucina e della sua consapevolezza di essere pur sempre l'«eterna macchinista» della caldaia del corpo (219). Rey mette in luce il progetto delle riviste considerate di riformulare il ruolo della donna attraverso la costruzione di un discorso di genere di stampo performativo: al cibo si associa una prospettiva scientifica, che, successivamente, porta alla relazione tra salute e abitudini alimentari, in tal modo, si va disegnando l'immagine della padrona di casa come un soggetto consapevole del significato politico della maternità e si trasforma il compito della cucina in un lavoro di importante valore sociale.

Perno del saggio «Ricette indigeste tra Portogallo e Brasile» di Giorgio de Marchis sono le problematiche legate all'invenzione di definizioni identitarie e culturali attraverso l'elaborazione di nuove grammatiche gastronomiche, che lo studioso esplora considerando il diniego iniziale da parte degli indigeni tupy delle pietanze offerte dai portoghesi nel XVI secolo, così come la proiezione, da parte degli europei, di antiche paure sulle pratiche alimentari degli abitanti del Brasile. Attraverso un interessante percorso tra i testi della letteratura brasiliana più significativi del XIX e inizi del XX secolo, lo studioso riflette su come l'elaborazione di nuovi paradigmi culturali e politici, che mirano a sottolineare l'emancipazione del Brasile e l'originalità della letteratura nazionale, abbia implicato anche la modificazione delle pratiche alimentari descritte, passando quindi da un «cannibalismo goloso», attribuito agli indigeni, a un processo di «decannibalizazzione» che porterà al *Manifesto Antropófago* del Modernismo. Al contempo, nell'ottica di una politica di conciliazione tra l'elemento indigeno e il contributo europeo, anche la cucina riflette il processo di brasilianizzazione, che implica il cambiamento delle abitudini alimentari dell'immigrato.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Il cibo e le problematiche linguistiche sono il centro dello studio di Salvador Pippa, «Le ricette brasiliane fra tradizione e modernità: una riflessione sulla lingua e traduzione», che considera la transculturazione gastronomica avvenuta dal contatto tra portoghesi, indigeni e, successivamente, schiavi africani, espressione di meticciato ma anche di una società relazionale come quella brasiliana, per poi dirigersi verso un'accurata analisi del cambiamento che il genere 'ricetta' accusa, nell'ambito della presentazione, nel passaggio dal solo testo scritto alla 'multimodalità' che dota il genere di una flessibilità prima sconosciuta. Lo studio esamina, poi, come la complessità del legame che intercorre tra gastronomia e cultura di appartenenza emerga problematicamente nel momento della traduzione di una ricetta, in ambito sia inter-regionale, nel caso considerato del Brasile, sia inter-culturale, nel caso delle traduzioni di ricette brasiliane in italiano. In quest'ultimo caso, non solo la traduzione può comportare l'arricchimento della lingua – e della gastronomia – di arrivo, ma può produrre, di contro, un addomesticamento della ricetta iniziale, applicando importanti modifiche degli ingredienti e dell'esecuzione.

Il cenacolo di voci eterogenee, in quanto a affiliazione e prospettiva di ricerca, che trova asilo in queste pagine, delinea un'articolata e multidisciplinare cartografia culinaria dell'America del Sud, e determina l'utilità del volume, necessario per la scientificità dell'approccio a un tema così complesso come il cibo e le funzioni e interazioni che implica a livello sociale, culturale, politico, economico e identitario.

Rassegna iberistica
Vol. 41 – Num. 109 – Giugno 2018

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Magnani, Ilaria (a cura di) (2017). *Antartide: la Storia e le storie. Uno sguardo multidisciplinare da Italia e Argentina*. Cassino: Edizioni Università di Cassino, pp. 149

Margherita Cannavacciuolo
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Il rapporto tra uomo e ambiente è un tema largamente indagato e discusso dalle letterature di tutte le latitudini, caratterizzate in epoca contemporanea da un certo sentimento apocalittico verso il destino del pianeta, basti pensare alla problematica dei rifiuti sollevata in opere come *Le città invisibili* (1972) di Italo Calvino, *Les Météores* (1975) di Michel Tournier, *Underworld* (1997) di Don DeLillo e *Gomorra* (2006) di Roberto Saviano. In ambito ispano-americano, solo per citare alcuni esempi, si ricordano gli ultimi libri di Pablo Neruda (*Fin de mundo*, 1969), l'ironia 'ecopoetica' di Nicanor Parra (*Chistes par[r]a [des]orientar a la policía/poesía*, 1983), e la visione apocalittica di Ernesto Cardenal (*Cántico cósmico*, 1989), così come la militanza nostalgica di Homero Aridjis (*Tiempo de ángeles*, 1994) e di José Emilio Pacheco (*Tarde o temprano*, 1980 e *Siglo pasado*, 2000) sono pionieri di questo aspetto ecologista della poesia sociale.

Il volume *Antartide: la Storia e le storie. Uno sguardo multidisciplinare da Italia e Argentina*, edito nel 2017 dall'Università di Cassino, racchiude una serie di saggi che rispondono alla necessità impellente di aprire i propri interessi di ricerca all'ecologia, come ambito di indagine comune e interdisciplinare per l' attualità e la problematicità che suscita. Come ben esprime la curatrice nell'introduzione: «La scelta dell'Antartide come materia di studio supera la pura selezione tematica per rispondere a una preoccupazione sempre più presente in latitudini e settori diversi perché coinvolge l'equilibrio climatico ed ecologico del nostro pianeta che, sul lungo periodo, potrebbe mettere in discussione la sua stessa sussistenza. L'Antartide rappresenta, infatti, un perfetto indicatore della situazione globale per la fragilità del continente, l'esiguità dell'azione antropica entro i suoi confini, l'estensione territoriale degli insediamenti e la limitata profondità temporale – un secolo circa» (4).

Apre la silloge il contributo di Andrea Riggio, «Il ruolo dell'Antartide nella transizione energetica territoriale», che sancisce fin dal principio il ruolo strategico del continente bianco come laboratorio scientifico inter-

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2018/109/019
Submitted: 2018-03-28

 e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

nazionale per le ricostruzioni paleoclimatiche e per affrontare lo studio dei cambiamenti climatici e del *Global Warming*. Lo studioso costituisce una mappatura storica delle esplorazioni geografiche e delle scoperte scientifiche più significative che hanno portato l'Antartide a divenire osservatorio privilegiato dei cambiamenti climatici e delle ricadute ambientali della globalizzazione.

Il contributo di Adrián Zarrilli, «La Antártida Argentina y las cuestiones medioambientales, diversidad de conflictos e intereses», esplora il rapporto tra Argentina – in particolare alla luce delle politiche espansionistiche del XX secolo di Gran Bretagna, Argentina e Cile – e il continente di ghiaccio, dalla prospettiva della storia ambientale che considera la natura come agente storico di cambiamento. Zarrilli riflette sugli equilibri geopolitici che la questione antartica ha contribuito ad alterare durante il secolo scorso – fino alla firma del Trattato Antartico (1959) e il protocollo ambientale di Madrid (1991) che consacrano l'Eldorado bianco a riserva naturale dedicata alla pace e alla scienza –, e su come l'Antartide sia divenuto la chiave di volta per la nascita e lo sviluppo di un vero e proprio nazionalismo ambientale da parte dell'Argentina, che, rispetto alla Gran Bretagna, rivendicava il principio di sovranità ambientale sul continente in nome della continuità territoriale.

Il rapporto tra Argentina e Antartide è oggetto di indagine anche dello studio di Martha Ruffini, «Evoluzione di una costruzione storica. Lo Stato argentino e l'Antartide», ivi ampiamente e dettagliatamente esplorato da una prospettiva storica. La studiosa ripercorre le tappe fondamentali delle relazioni tra Argentina e il continente bianco a partire dal dominio spagnolo fino al XIX secolo, mettendo in luce, in particolare, come la Patagonia antartica diviene attore fondamentale della formazione, organizzazione e consolidamento dello Stato nazionale tra XIX e XX secolo.

«Acerca de la extinción de los aborígenes fueguinos: estudios salesianos sobre la muerte en las reducciones» di María Andrea Nicoletti getta luce su una triste pagina della storia del continente di ghiaccio, giacché analizza il processo di estinzione delle tribù autoctone della Terra del Fuoco a seguito delle campagne militari messe in atto dal governo argentino per la sottomissione dei territori australi tra XIX e XX secolo. L'indagine, affrontata da una prospettiva politico-culturale, esamina anche la storia delle missioni salesiane nella Terra del Fuoco e il loro contributo nella difesa e salvaguardia delle popolazioni autoctone e nella denuncia del genocidio perpetrato dai governi cileno e argentino, e si serve di documenti testimoniali redatti nell'ambito di tali missioni come fonti documentali.

Con i saggi di Nicola Bottiglieri e Ilaria Magnani ci si addentra nell'appropriazione da parte della letteratura delle suggestioni che l'Antartide ispira, così come al florido immaginario vincolato al continente bianco che la letteratura costruisce. Il saggio di Nicola Bottiglieri, «Le origini della letteratura antartica in Italia Pigafetta – Bove – Salgari», ripercorre il ruolo

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

di punta che la letteratura antartica riveste nello scenario italiano, grazie agli apporti iniziali dei precursori Antonio Pigafetta (XVI secolo) e Giacomo Bove (XIX secolo), e al contributo iniziatico di Emilio Salgari, i quali introducono tra i temi letterari le suggestioni di un mondo ancora tutto da scoprire. L'approccio teorico-letterario con cui lo studioso si avvicina a testi scientifici motiva la costruzione di un *corpus* della letteratura antartica in Italia che include anche cronache di viaggio e relazioni geografiche, e concilia osservazioni scientifiche o pre-scientifiche e immaginazione contribuendo a sancire la natura ibrida della narrativa antartica.

La fruttifera ibridazione tra relazione – odeporica e scientifica – e finzione è efficacemente scandagliata nel saggio di Ilaria Magnani, «Prime rappresentazioni letterarie dell'Antartide». Riprendendo i concetti di geosofia e geopoetica, la studiosa esplora in modo analitico e puntuale l'ingresso del continente di ghiaccio all'interno del canone letterario 'occidentale' – europeo e statunitense –, così come il florido rapporto tra realtà empirica e fantasia che questo tema problematizza nelle produzioni letterarie considerate. Magnani propone un percorso che da Jule Verne ci conduce a Edgar Allan Poe, a Lovecraft, a Emilio Salgari, mettendo in luce una rete di rimandi metatestuali che unisce i testi considerati, così come una comunione letteraria data dall'esplorazione della dialettica tra prosa scientifica e romanzesca, e tra scrittore e informatore, e dalla contezza relativa alle spedizioni antartiche che gli autori dimostrano. L'autrice mette in luce il divario tra la produzione letteraria 'occidentale' e quella argentina: se la prima coincide con le fasi esplorative del sud del mondo, il poema narrativo *La vida en el polo* (1886), di un autore argentino noto con lo pseudonimo di Antares, rispecchia, invece, l'esigenza argentina di consolidamento nazionale così come dialoga con i processi migratori allora in atto rimandando un'immagine stereotipata degli stessi.

Chiude la silloge il contributo «Flora e fauna antartica di interesse biotecnologico: esperienze e future prospettive in Italia ed Argentina» di Fabio Caradonna, che pone l'attenzione sulle ultime scoperte italiane e argentine in Antartide in ambito batteriologico. Vengono enumerate le ricadute sociali che tali scoperte potrebbero avere, per esempio, nell'industria alimentare e dei mangimi animali, nell'industria tessile, dei biocarburanti, delle sintesi chimiche, e nella produzione di integratori alimentari, con una efficienza tale da risultare competitivi rispetto all'estrazione dal grasso di pesce, ritenuta non più ecosostenibile.

Conciliando voci eterogenee che coinvolgono la storiografia, la critica letteraria, la biologia e la geografia, la silloge si presenta come un riuscito saggio di ecocritica, dove l'ecologia si affronta come una struttura di senso, che informa molteplici aspetti del vivere sociale e della cultura.

Rassegna iberistica
Vol. 41 – Num. 109 – Giugno 2018

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

de Navascués, Javier (2017). *Alpargatas contra libros. El escritor y las masas en la literatura del primer peronismo (1945-1955)*. Madrid; Frankfurt Am Mein: Iberoamericana; Vervuert, pp. 237

Anna Boccuti
(Università degli Studi di Torino, Italia)

Il saggio di Javier de Navascués, *Alpargatas contra libros. El escritor y las masas en la literatura del primer peronismo (1945-1955)*, propone una lettura documentata e attenta del campo letterario e della narrativa argentina durante il decennio del 'peronismo clásico', compreso tra due momenti chiave della storia argentina: la manifestazione del 17 ottobre del 1945, che sancisce il trionfo del Generale Juan Domingo Perón, e i bombardamenti della Plaza de Mayo del 6 settembre 1955, che ne determinano la deposizione, avviando un altro periodo tumultuoso del recente passato argentino. Il cambiamento ideologico segnalato dalle denominazioni con cui si indicano questi due episodi – 'el día de la lealtad' e 'la revolución libertadora' – riflette vicende controverse di cui chiunque si accinga a scrivere della letteratura durante il peronismo è chiamato a tenere conto, cercando di non incorrere in deformazioni ideologiche. Navascués non si sottrae a questo confronto ed evita il pericolo menzionato: il primo merito del suo saggio è infatti riuscire a intrecciare la storia, le scienze sociali e l'analisi letteraria vera e propria riportando con accuratezza ed equilibrio ragioni e punti di vista delle molteplici (e spesso ferocemente antitetiche) forze in causa. Il capitolo 1, «El contexto intelectual de la masa», è dedicato alla ricostruzione dei fattori che, dalla fine dal 1870 al 1930, avrebbero preparato il terreno per l'eccezionale consenso popolare riscosso dal peronismo. Le date, nuovamente, segnano degli spartiacque significativi: il 1870 è l'anno di pubblicazione di *El Matadero* di Esteban Echeverría e, come puntualizza Navascués, è sempre in quel periodo che le élites si aggiudicano una funzione dirigente improntata a una concezione individualista dell'intellettuale di tipo illuminista, fondata sulla separazione dalle masse. Tra il 1880 e il 1930 – anno in cui il colpo di Stato del Generale Uriburu decide la fine della presidenza del radicale Hipólito Yrigoyen, inaugurata nel 1916 –, il paese conosce l''alluvione immigratoria' e la massiccia migrazione interna che mostrano ben presto i limiti di un

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2018/109/020
Submitted: 2018-04-03

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

progetto di nazione escludente come quello liberale di stampo europeo, attuato dopo la caduta di Rosas. Il peronismo si configura, in questo contesto, come una nuova retorica consapevole della «verdad social» (165) che la massa costituisce e ad essa in primo luogo si rivolge. Assistiamo quindi a una risignificazione tutta positiva del termine 'masa': quella che il liberale Echeverría aveva chiamato 'chusma', diventa ora 'pueblo', incarna la sovranità nazionale e legittima il progetto politico peronista. Si riattiva e si inverte così il paradigma fondazionale sarmientino di civiltà e barbarie, ed è entro questa continuità storica e simbolica che Navascués riconduce le ragioni dell'ascesa dirompente del peronismo, la sua radicale novità e, come si è accennato, la genesi del problematico rapporto degli intellettuali con l'alterità rappresentata dalla massa.

Queste premesse ci paiono centrali per comprendere l'importanza dell'oggetto di studio di questo saggio, così circoscritto nell'introduzione: «dos imágenes literarias de alcance político […] la masa que cobra protagonismo en el espacio público, y el intelectual que se arroga el papel de figura privilegiada, individuo situado en un espacio apto para la reflexión y el análisis» (19-20). Una tale delimitazione dell'ambito di indagine consente all'autore di dialogare in modo proficuo con gli studi precedenti sulla letteratura nel peronismo e al tempo stesso di segnalare chiaramente l'originalità della propria lettura. Le elaborazioni di Rodolfo Borello, *El peronismo (1943-1955) en la narrativa argentina* (1991), e soprattutto quelle imprescindibili di Andrés Avellaneda, *El habla de la ideología* (1973), costituiscono il punto di partenza esplicito delle riflessioni che qui si sviluppano, e infatti il corpus include autori e testi in un certo senso canonici, poiché già frequentati (inevitabilmente) dalla letteratura critica precedente. Tuttavia, tale corpus viene qui ampliato e organizzato in nuove articolazioni problematiche: oltre a Beatriz Guido, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Manuel Gálvez, Arturo Jauretche, Ezequiel Martínez Estrada, Germán Roszenmacher, un lungo capitolo viene dedicato alla figura di Leopoldo Marechal. Inoltre, l'irradiazione più o meno sotterranea e indiretta di uno dei modelli fissati dal canone antiperonista (l'invasione) viene rintracciata nelle opere di autori meno prevedibili, quali Ricardo Piglia, Héctor Tizón, Daniel Guebel, Carlos Gamerro e persino in un racconto di Samantha Schweblin, «Nada de todo esto» (2015).

Una prima linea di lettura ruota attorno alle rappresentazioni letterarie della massa, capace di suscitare, come il saggio dimostra tramite una raffinata analisi testuale, ora terrore ora commozione, ora repulsione ora attrazione. Il capitolo 2, eloquentemente intitolato «La masa, miedo o ilusión», passa in rassegna, all'interno di una ricca selezione di testi scritti tra la fine degli anni Trenta e la fine degli anni Cinquanta, le repliche letterarie all'irruzione sulla scena politica di questo nuovo attore sociale – il cui momento apicale, si è detto, è la manifestazione del 17 ottobre 1945 – da parte degli scrittori peronisti e antiperonisti. Le

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

ragioni dell'orrore o della speranza si radicavano, naturalmente, nella tendenza politico-ideologica di chi scriveva, che Navascués si premura di ordinare descrivendo le molteplici articolazioni esistenti nel campo dei sostenitori e dei detrattori di Perón: il nazionalismo popolare di Arturo Jauretche, quello cattolico di Delfina Bunge e Manuel Gálvez, il solipsismo individualista di Borges (che si declinerà poi in un liberalismo antifascista), l'antiperonismo schiettamente oligarchico di Beatriz Guido e quello della sinistra tradizionale di María Rosa Olivier, ad esempio. Come spiega Navascués, il 17 ottobre rappresentò per alcuni (ad esempio Jauretche, Bunge, o in un primo momento Gálvez) un'epifania, «una emoción nueva» (94), e per altri (Borges, Bioy Casares, Olivier) un carnevale sinistro e grottesco, una 'illusion comique' destinata poi a diventare metafora dell'esperienza peronista tutta. Riprendendo una tradizione critica consolidata, Navascués propone come racconto emblematico di questa serie grottesco-carnevalesca «La fiesta del monstruo» (1947), di Borges e Bioy Casares, dagli evidenti vincoli con *El Matadero*. Tuttavia, Navascués offre un elemento nuovo per l'interpretazione della finzione di Borges e Bioy Casares: l'autore ricorre infatti alle teorie sulla funzione del capro espiatorio di René Girard, che spiegherebbero l'origine mitica della violenza umana. Alla luce di quanto afferma Girard (le cui posizioni si riprenderanno più avanti anche per la lettura di «Las ménades», del 1956, di Cortázar), Borges e Bioy imprimerebbero dunque una torsione ideologica ulteriore alla rappresentazione grottesca delle masse e del «Monstruo»: se quest'ultimo viene infatti equiparato a un dio terribile, «gestor del caos» (131), al quale lo studente ebreo viene offerto come vittima sacrificale, le masse sono ritratte come insieme irrazionale che si placa solo con lo spargimento di sangue innocente.

Nel capitolo 3, «La invasión come relato», viene riletto il modello ricorrente della letteratura antiperonista già individuato da Avellaneda nella metafora strutturante dell'invasione spaziale – il cui archetipo è il celebre racconto ellittico «Casa tomada» (1951) di Cortázar. Anche in questo caso, Navascués parte dagli antecedenti critici per una rielaborazione innovativa: l'invasione cui si fa riferimento non è più solo l'occupazione di uno spazio fisico (la casa, come avviene nel racconto di Cortázar, o in quella che è stata considerata una sua riscrittura degli anni sessanta, il racconto «Cabecita negra», di Germán Rozenmacher) ma il timore di un'invasione degli spazi intimi o interiori da parte della violenza e della volgarità della massa, così come avvertita dall'intellettuale liberale e individualista. In quest'ottica, viene analizzata ad esempio l'opera di Adolfo Bioy Casares, da *La invención de Morel* (1940) a *El sueño de los héroes* (1954), dove il rimando al contesto peronista avviene grazie a una trama di allusioni finemente ordita. Non si può infine non menzionare la lettura che Navascués propone della figura e dell'opera di Leopoldo Marechal, lo scrittore più importante tra le fila del peronismo eppure anche uno dei più penalizzati dal governo peronista,

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

tradizionalmente poco interessato a creare figure di raccordo tra il capo politico e le masse. Navascués sottolinea infatti il carattere atipico di Marechal rispetto al progetto peronista, atipicità maturata durante gli anni della formazione martinfierrista al fianco di Borges, Girondo e gli altri avanguardisti. Nonostante la sua aperta affiliazione politica, Marechal sarà sempre penalizzato perché ritenuto troppo ‘cosmopolita’, ‘europeo’, ‘colonizado’ per la cultura criolla propagandata dal regime. Ed effettivamente, scrive Navascués, «sus ideas acerca de la cultura procedían de un campo opuesto» (194). Paradossalmente, Marechal appare per formazione più vicino a Victoria Ocampo o a Borges, nel concepire una cultura umanistica che aggiudicava all’intellettuale, in quanto individuo privilegiato il compito di redimere il popolo – ora ‘demos’ –, innalzandolo ai valori universali, e superando una cultura fondata sul colore locale e l’esaltazione dell’elemento popolare.

Il ricco percorso interpretativo proposto da Navascués, oltre a individuare con grande sensibilità e precisione critica temi, modelli e risonanze della narrativa negli anni del peronismo, conduce a una riflessione ulteriore: a prescindere dalle differenze politico-ideologiche, e quindi dalla maggiore o minore organicità al regime peronista, tutti questi scrittori ebbero in comune una formazione di stampo interamente intellettuale ed individualista in senso liberale, perciò l’incontro con le masse rappresentò sempre un incontro con l’irriducibilmente Altro da sé. Si tratta di una questione che supera dunque i limiti cronologici e tematici esaminati in questo studio e che si apre ad altre feconde riflessioni.

Rassegna iberistica e-ISSN 2037-6588
Vol. 41 – Num. 109 – Giugno 2018 ISSN 0392-4777

Mega Ferreira, António (2017). *Itália. Práticas de viagem*. Lisboa: Sextante Editora, pp. 274

Manuel G. Simões
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Conforme declaração explícita do Autor, este livro «não é um guia nem um roteiro turístico-cultural» mas representa uma «viagem intelectual e afetiva» de cerca de quatro anos, seguindo o método (ditado pela sensibilidade) do seu precedente *Roma, exercícios de reconhecimento* (2010). Diga-se, desde já, que o discurso não se limita a reproduzir o olhar sensível do autor; de um modo geral, a curiosidade leva-o a investigar as linhas de força que formam a identidade de um lugar, como no caso de Trieste, em que a incursão a figuras como Joyce ou U. Saba o conduzem à contemporaneidade de Claudio Magris e à «sua vasta e multiforme obra literária» (27); ou ainda à investigação que empreende a propósito da 'trindade' Tintoretto, Ticiano e Veronese, cuja actividade marca o trajecto descendente da Sereníssima.

A grande literatura constitui, muitas vezes, o pano de fundo e pretexto para a construção do espírito do lugar, de que é exemplo o texto sobre Ravenna, com a referência obrigatória ao exílio de Dante Alighieri, sem esquecer os testemunhos de viajantes do século XIX, que o Autor mostra conhecer profundamente; ou o discurso sobre Ferrara e as vicissitudes que envolveram Torquato Tasso e Ariosto, e com um significativo salto para a contemporaneidade, referindo justamente Giorgio Bassani como o cronista que se debruça sobre «a vida social e a vida mental da cidade estense, em plena ditadura fascista» (121), e cujo olhar incide particularmente sobre a comunidade judaica. A propósito de Ferrara, e dado que AMF está geralmente atento às relações político-culturais entre Portugal e a Itália, a ponto de citar aqui a viagem de Brás de Albuquerque (1521) na comitiva da infanta D. Beatriz, viagem que terá determinado a construção da 'Casa dos Bicos' de Lisboa, inspirada no Palácio dos Diamantes, estranha-se o silêncio acerca da oficina do hebreu emigrado Abraão Usque e donde saíram a 1a ed. de *Menina e Moça* (1554), de Bernardim Ribeiro, a *Consolação às Tribulações de Israel* (1553), de Samuel Usque, e outras obras.

Não transcurando os aspectos artísticos, o Autor parece porém privilegiar a história política e urbana das cidades-estado que compunham o mosaico da totalidade contemporânea. Serve como exemplo o espaço dedicado a «Bolonha, *la rossa*, *la dotta*, *la grassa*», um dos momentos em que o

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2018/109/021
Submitted: 2018-02-05

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

texto 'trai' a intenção aduzida na nota introdutória, visto que aqui parece ter a função de guia, com abundância de pormenores até da tradição local e com sequências que sugerem a transcrição de guias turísticos («As 'Sete Igrejas' de Bolonha», 75 e segs.), embora se tenha em mente a curiosidade do viajante mais exigente. Semelhante critério pode observar-se relativamente a Siena em que a atenção recai precisamente sobre a *Piazza del Campo* (e *Palazzo Pubblico*), manifestando o grande interesse pelos frescos de Lorenzetti, «considerados a primeira obra pictórica cujo programa é inteiramente político» (153), mas tudo isto como se não existisse essa maravilha que é a catedral de Siena, onde, além do mais, se pode admirar o fresco de Pintoricchio celebrando o encontro da infanta D. Leonor, irmã de D. Afonso V, com o imperador habsburgo Frederico III, por ocasião da confirmação do seu casamento. E a mesma atitude é observada quando descreve a Florença dos Medici, com particular relevo para o 'mito laurenziano', com insistência, portanto, sobre a história política que marcou o Renascimento.

É evidente, porém, que as formas artísticas não nascem isoladas do contexto sócio-estético e por isso este projecto não foge à nomeação da grande pintura florentina do século XV (Botticelli, os Lippi, etc.), com a história e a paisagem «em movimento, vivas, sensoriais» (214) e sobretudo com a apaixonada descrição da Capella Brancacci na igreja de Santa Maria del Carmine, onde a lição de Masaccio culmina com a arte de Filippino Lippi, o pintor favorito do Autor relativamente ao final do *Quattrocento* florentino.

Na organização deste percurso erudito, é de assinalar o seu título demasiado abrangente, se considerarmos a ausência de todo o Norte italiano até ao «triângulo emiliano», e do território para Sul de Roma, com excepção das duas visitas contrastantes a Pompeia, em 1979 e nos finais do século passado, com a convicção de que «é de Roma e dos tempos do Império que ela constitui complemento indispensável» (239). Esta abrangência aplica-se a alguns textos 'espúrios' inscritos no capítulo «Roma Eterna», como «O mistério do fidalgo de Chaves», a propósito das *Memórias* de um fidalgo de Chaves que frequentou a sociedade romana no início do século XVI; ou a ficção a partir de uma fotografia de Pasolini na esplanada do Café Rosati, salvando-se a pertinência dos breves textos sobre «Uma jóia negligenciada: Santi Quattro Coronati», onde se podem ver as armas de Portugal no tecto oferecido por D. Henrique, cardeal em título em 1546, e sobre «O esplendor de Roma no tempo de Bernini», representando os dois últimos um estudo complementar ao já referido volume do Autor, *Roma, exercícios de reconhecimento*, de 2010.

Rassegna iberistica
Vol. 41 – Num. 109 – Giugno 2018

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Gonçalves Miranda, Rui (2017). *Personal Infinitive: Inflecting Fernando Pessoa*. London: Critical, Cultural and Communications Press, pp. 213

Francesca Pasciolla
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Ogni volta che compare un nuovo titolo su Fernando Pessoa, si confermano alcune aspettative… Lo stesso, ovviamente, si può affermare in merito ad altri classici della letteratura, quali, ad esempio, Franz Kafka o Jorge Luis Borges. Entrare nel pantheon dei più celebrati scrittori moderni ha un prezzo. Gli accoliti si moltiplicano e ognuno porta con sé le proprie proclività letterarie: taluni sono biografi, talaltri instancabili *detective* d'archivio; certuni sono zelanti genetisti, cert'altri studiosi del testo, pronti a offrire scrupolose *close readings* – in questa categoria, si annoverano anche i pochi che sanno maneggiare i complessi strumenti forniti dalla critica letteraria. Rui Gonçalves Miranda, senza dubbio un pioniere di quest'ultimo approccio, in *Personal Infinitive: Inflecting Fernando Pessoa*, fa sì che a raccogliere la sfida del suo studio rivoluzionario siano soprattutto coloro che possiedono una profonda consapevolezza della 'testualità' pessoana e una certa apertura mentale – anzi, una prontezza – nel servirsi dei dispositivi analitici più appropriati.

Miranda fa ricorso al pensiero di Mallarmé, Nietzsche, Heidegger, Barthes, Derrida, Eco, Johnson e Eagleton in modo mai accidentale: in ogni momento, i concetti sono impiegati al meglio per esplorare, senza mai minimizzare, gli inesauribili tropi presenti nella poesia (ma anche nella prosa) pessoana. Come osserva Roberto Vecchi nella prefazione («Foreword»/«Prólogo») del volume:

> Nada é dado como certo, como lido, ou como definitivo. Rui Gonçalves Miranda, em sintonia com e demonstrando aguda sensibilidade face a uma diversidade de discursos críticos relevantes, opta de forma consistente e marcadamente coerente por uma abordagem pós-estruturalista à produção poética e crítica de Fernando Pessoa. O autor aborda e explora variadas perspectivas críticas alternativas à medida que instiga – ao invés de instruir – o leitor a ler os complexos desafios que a obra pessoana, continuamente em desdobramento, coloca. (5)

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2018/109/022
Submitted: 2018-05-07

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

I capitoli di *Personal Infinitive: Inflecting Fernando Pessoa* sono meticolosamente organizzati in base alle parole-chiave più ricorrenti nei testi pessoani, che si prestano anche ad una più vasta analisi critica: *pas*, *pli*, *subjectilités*, *por*, *andaime*, *Isto*, *parergon*, *hors*, *dobra*, *post-*. Il risultato è che, pagina dopo pagina, appare evidente quanto già da lungo tempo dichiarato da Richard Zenith, ovvero che Fernando Pessoa «ha anticipato i decostruttivisti» (7). Citando la copertina: «The unfinished is a requisite that each reading may elicit and highlight as it strives to curve, to bend, to open up again, to inflect, the writings that have beguiled so easily those of his many critics determined on interpretative closure».

Nei dieci capitoli della monografia si alternano, attraverso un uso sapiente della giustapposizione, poesie più o meno visitate dalla critica ed estratti di lettere e saggi composti da Pessoa durante tutto l'arco della sua vita. Miranda non rinuncia mai alla tentazione di proporre riletture del testo temerarie e provocatorie: attorno alla nozione cruciale di *haver*, o *por haver*, riesce a realizzare un'orchestrazione *sui generis* del concetto di 'differire' (inteso nel suo doppio significato di 'rinviare' e di 'essere differente').

Il titolo, *Personal Infinitive: Inflecting Fernando Pessoa*, rimanda a una caratteristica della lingua portoghese familiare solo ai parlanti nativi o agli specialisti. Nell'*infinitivo pessoal*, alla forma dell'infinito verbale viene conferito un carattere personale tramite l'aggiunta di suffissi. È proprio a partire da questa premessa che l'autore elabora una delle sue riflessioni più acute, con lo scopo di demolire le appropriazioni nazionalistiche che su Pessoa hanno avanzato coloro che rivendicavano un'equivalenza tra soggetto e voce narrante (e, soprattutto, tra il soggetto e qualsivoglia potere sovrano o pensiero identitario). A tal proposito, «Portuguesely I»/ «Portuguesmente eu», si rivela essere un asso nella manica. L'azione sovversiva di Miranda, però, si spinge oltre: giustapposti in tutto il volume, gli enunciati più tipicamente contraddittori e paradossali della produzione pessoana si decostruiscono gli uni con gli altri a mano a mano che l'intervento del lettore offre la sua azione manipolatrice. A titolo di esempio, si pensi al saggio «O Homem de Porlock», in cui si legge: «Mas não queremos fazer esperar quem não existe, não queremos melindrar 'o estranho' que é nós» (Pessoa, cit. in Gonçalves Miranda 2017, 182). Dapprima, gli ignari adepti (*groupies*?) saranno falsamente portati a sentirsi «melindrados» da questo lavoro e dalle sue svariate provocazioni… per accorgersi poi, in un secondo momento (e dopo una paziente e vigile lettura), che, dietro al 'noi' nascosto in «queremos», si celano solo le numerose voci create da Fernando Pessoa (le sue «Ficções do Interlúdio»). Il lettore accorto arriverà, quindi, a comprendere che, tra i «Pessoa-ele-mesmo» e i «Pessoa-dobrado-em-outrem» (Zenith), nell'opera pessoana non c'è 'io' (portoghesemente o no): la scrittura stessa è il prodotto di una necessità strutturale, quella della morte del soggetto (53). Ribadiremo, allora, che *Je est un autre*? Meglio forse asserire che *Je est 'des' autres*…

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Preso atto di ciò, Miranda è anche cosciente del fatto che altri critici degni di nota hanno accettato l'irresistibile compito – il piacere performativo – di rileggere «l'opera in continuo svolgimento» («a obra em desdobramento», 5), ciascuno mediante la lente del proprio contesto culturale e generazionale (e tutti, inevitabilmente, con i loro *partis pris*). L'autore presta particolare attenzione alle più o meno recenti «letture fruttuose del testo pessoano» (8) suggerite da João Gaspar Simões, David Mourão-Ferreira, Teresa Rita Lopes, Eduardo Lourenço, Maria Ramalho Santos, Richard Zenith, Kenneth David Jackson, Bernard McGuirk, Jerónimo Pizarro e Rita Patrício, sempre conscio della necessità di pensare fuori dagli schemi.

L'accortezza che questo studio pone nel rispettare le aperture, le fenditure, le 'aporie', gli innumerevoli va e vieni del testo pessoano è un invito per tutti quei lettori impazienti di incontrare una scrittura che, citando ancora Vecchi, «demonstra originalidade através de uma metodologia sólida, da lucidez das suas linhas organizadoras e dos questionamentos que levanta e simultaneamente põe em causa. Este livro poderá surgir como um choque para leitores de Pessoa mais acomodados, sejam especialistas ou não, mas sem dúvida contribuirá para uma reavaliação das fronteiras da fortuna crítica de um génio literário cada vez mais celebrado internacionalmente». L'originalità di Miranda, tanto linguisticamente raffinata, quanto criticamente persuasiva, confermerà le aspettative e andrà ancora molto lontano…

Rassegna iberistica
Vol. 41 – Num. 109 – Giugno 2018

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Pla, Xavier (ed.) (2016). *Proust a Catalunya. Lectors, crítics, traductors i de tractors de la Recherche*. Barcelona: Arcàdia, pp. 382

Enric Bou
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Vaig llegir la *Recherche* per primera vegada el 1971. Recordo començar la lectura de l'últim volum, *Le temps retrouvé*, en un tren Barcelona-Bellaterra, dels encara Ferrocarrils Catalans. Era la versió iniciada a traduir per Pedro Salinas que Alianza Editorial va tenir la valentia de publicar. Després l'he llegit en francès, quan vivia a França. I el 1993 vaig atacar l'edició en quatre volums de a Pléiade, amb els *Esquisses*, que són una mina de troballes. Qualsevol lector de la *Recherche* s'apassiona fàcilment per la manera com Proust realitza la construcció del record i la conservació de la memòria. I les frases llarguíssimes, complexes, de sintaxi rebuscada. Són apassionants. És un llibre ple de passatges mítics que han estat comentat en infinitud d'ocasions per un nombre extraordinari de crítics i lectors. La perspectiva i el ventall de lectures que presenta aquest volum limita amb la recepció, els contactes entre literatures. Després Antoine Compagnon ens ha ensenyat moltes coses sobre la *Recherche*, des de la perspectiva que la literatura i la història no donen receptes per viure bé, sinó que indiquen els moments de la vida i de la consciència, de la mateixa manera que les ciències ens poden fer canviar la nostra perspectiva, portant-nos al cor de la vida, la matèria, ens fan percebre les coses infinitament grans o petites. És útil la fórmula de Roland Barthes: «la littérature ne permet pas de marcher, mais elle permet de respirer».

Ajudar a respirar bona literatura és el que van organitzar la Societat d'Amics de Marcel Proust en col·laboració amb la Universitat de Girona. Van ser unes jornades dedicades a l'estudi Proust a Catalunya. El volum d'Arcàdia recull les disset conferències. Són textos que estudien l'impacte de l'obra de Marcel Proust a Catalunya, escrits per M. Carme Bosch, Sílvia Coll-Vinent, Herbert E. Craig, Amadeu Cuito, Valèria Gaillard, Pere Gimferrer, Eloi Grasset, Antoni Marí, Antoni Martí Monterde, Guillem Molla, Neus Penalba, Josep M. Pinto, Xavier Pla, Oriol Ponsatí-Murlà, Pere Rosselló, Vicent Santamaria i Lluís M. Todó. El text de «Justificació» és de Xavier Pla, organitzador de l'encontre i editor del volum és un resum instructiu que ens ajorna sobre la fortuna de Marcel Proust en la literatura en llengua catalana.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2018/109/023
Submitted: 2018-04-10

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Des d'una reivindicació de la necessitat de la literatura comparada, repassa els principals protagonistes del debat i importació de la literatura de Proust. Cap a l'any 1918, a l'Ateneu Barcelonès, el doctor Quim Borralleras es va dedicar a divulgar *À la Recherche du temps perdu*. Josep Pla i Josep M. de Sagarra es van convertir en entusiastes proustians, en el mateix moment que la lectura de Proust començava a imposar-se a França, poc abans de la mort del novel·lista el 1922. Gaziel i Villalonga també van convertir-se en propagandistes de l'autor francès. Devem a aquest autors algunes frase genials (citades a la solapa) que resumeixen l'interès. Villalonga opinava «Què era Proust sinó una portera genial!». I Josep Pla: «D'aquí vint anys tothom veurà clar que Proust és el més gran novel·lista europeu aparegut després de Tolstoi. A França, per trobar un novel·lista semblant, s'ha de saltar fins a Stendhal. Entre aquests dos noms, Flaubert queda com un estilista i Balzac com un creador d'autòmats a l'aigua de roses». Davant dels apassionats i convençuts destaquen els detractors que no sabien com trobar arguments – ideològics! – per construir un discurs de rebuig i acaben fent el ridícul. En mots de Rucabado: «Jo crec que Llucifer, encarnat i fet escriptor, escriuria avui com Marcel Proust» (35). Pla acaba amb una enumeració dels principals homenatges (Maurici Serrahima o la revista *Destino*) i dels molts autors catalans que podrien ser estudiats en clau proustiana.

El volum està dividit en sis seccions: «Experiències de lectura», Pere Gimferrer afirma «hi ha una cosa que no ofereix cap dubte, la prosa de Proust és d'una bellesa inalterable» (59). Antoni Marí recorda a partir del *Contre Sainte Beuve* i la *Recherche* que «el 'jo' que escriu no és pas el 'jo' que viu entre les coses del món» (65). Oriol Ponsatí-Murlà analitza l'últim paràgraf de l'ultima novel·la del cicle proustià i proposa enllaçar els gegants amb els gegants de Bernat de Chartres que ens enfilen enlaire «no ja en els nostres anys, sinó en els anys d'un Temps que no és personal sinó col·lectiu» (82). «Primeres lectures» inclou «La recepció de Marcel Proust en la premsa castellana i catalana (1919-1935)» de Herbert E. Craig que és una bona aproximació al primer impacte de Proust en dues cultures, dues llengües. Xavier Pla estudia la primera lectura de Proust per part de Gaziel. Una lectura afí a les d'Auerbach, Spitzer, Curtius, romanistes-comparatistes, i tan diferent – cega – de la de l'Ors i Ortega, les suposades llumeneres d'aquell temps. A la secció «Lectors i crítics», Antoni Martí Monterde cerca els orígens de la prosa de Josep Pla; i el reconeix en l'adaptació de Proust: «un realisme dels detalls, que acumula paraules, milers de paraules innecessàries per poder salvar el món en una descripció que se li assembli» (155). Guillem Molla i Sílvia Coll-Vinent estudien l'impacte de Proust en Ramon Esquerra i Maurici Serrahima, respectivament. A la secció «Creadors i recreadors», M. Carme Bosch analitza l'interès per l'autor francès per aprt de Llorenç Villalonga. Ho fa através de l'epistolari amb Jaume Vidal i així justifica els orígens d'una divisa del mallorquí: «Jo sent la nostàlgia del passat, la inexistència del

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

present i la curiositat escèptica del futur» (216). Neus Penalba i Pere Rosselló ressegueixen els rastres proustians en l'obra de Mercè Rodoreda i de Miquel Àngel Riera. La primera reconeix afinitats per raons de sociologia literària: «tant per la importància que la seva obra té en si mateixa i en l'imaginari col·lectiu de la societat catalana, com per la capacitat de transmetre l'experiència dels sentits i dels records a través de la seva prosa» (240). Rosselló destaca «la concepció de la literatura com una investigació envers el més pregon de l'ésser humà» (244). La secció «Ecos i ressons» permet a Vicent Santamaria de repassar la trajectòria daliniana envers Proust: des de la indiferència a la devoció: «m'agrada dir que Marcel Proust, amb la seva introspecció masoquista i tòxica i el seu esbocinament anal i sàdic de la societat, ha aconseguit de crear una espècie de prodigiosa sopa de crancs, impressionista, supersensible i gairebé musical» (282). Eloi Grasset estudia el *Fortuny* de Pere Gimferrer en clau proustiana: «'imaginari de la *recherche* esdevenen també un seguit de presències en moviment que han d'assegurar la pervivència d'aquest imaginari» (319). Finalment a «Relacions tòxiques» llegim textos sobre la traducció. Lluís M. Todó analitza les opinions teòriques del Narrador sobre la traducció. Els dos traductors de Proust al català, Josep M. Pinto i Valèria Gaillard confessen les perplexitats i dificultats d'una tasca aital. Gaillard diu: «Després d'anys de barallar-me amb Proust per passar-lo al català, he arribat a la conclusió que traduir és una empresa destinada al fracàs» (362), malgrat que a l'ultima frase reconeix que és una experiència privilegiada de lectura. La qualitat de les contribucions és excel·lent i contribueixen a iniciar prospeccions, encetar preguntes i debats molt fructífers. Fan venir ganes de tornar a llegir la *Recherche*

Rassegna iberistica
Vol. 41 – Num. 109 – Giugno 2018

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Rosenmann-Taub, David (2017). *Il Plinto*. A cura di Martha Canfield. Firenze: Editoriale Le Lettere, pp. 245. Collana Latinoamericana 21

Fabiola Cecere
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Una notable obra lírica del poeta chileno David Rosenmann-Taub (Santiago de Chile, 1927) se edita por primera vez en traducción italiana por Stefano Tedeschi y coordinada por Martha Canfield para la Colección Latinoamericana de la editorial florentina Le Lettere. El libro, definido por Eduardo Moga como la columna vertebral de su producción, fue publicado en 1949 con el título *Cortejo y Epinicio*. Hoy se presenta al lector italiano con un nuevo título propuesto por el mismo autor, *El Zócalo*, en italiano *Il Plinto*.

Ochenta poemas componen la presente edición bilingüe, dividida en catorce secciones y completada por unos textos críticos imprescindibles para abordar la compleja propuesta estética del poeta y su misteriosa visión de lo real. La introducción de Valerio Magrelli propone un primer acercamiento a la lírica de Rosenmann-Taub, cuya lectura puede resultar una experiencia, al mismo tiempo, singular y desconcertante, maravillosa y confusa, debido especialmente al entramado lingüístico de los versos. A pesar de los ecos claramente surrealistas y herméticos, que revelan su cercanía a las escrituras nacidas después de las catástrofes del siglo XX, la poesía de Rosenmann-Taub huye de cualquier intento de clasificación. El léxico elegido por el autor cubre todas las esferas de la realidad, material e inmaterial, en un juego de combinaciones y repeticiones que desvelan poco a poco un mundo paralelo, sonoro, sin referentes conocidos. Los objetos cobran vida, las acciones se acompañan con complementos que traicionan la lógica («Linces que rezuman jazmines»; «linci che trasudano gelsomini»), como apunta Martha Canfield, vocablos arcaicos se unen a palabras inventadas y los adjetivos parecen mostrar la cara más oculta de las cosas («conventual chirrido»; «claro de luna desmoronado»; «indelebles gargantas»). Elementos que aluden a una experimentación artística constante, típica del intelectual contemporáneo en la que, como señala Stefano Tedeschi en el epílogo, «Per una retorica del silenzio», se lee el famoso enunciado de Theodor Adorno sobre la imposibilidad de escribir poesía después Auschwitz. Sin embargo, la lírica de Rosenmann-Taub parece ir más allá de esto, tratando de contestar a un interrogante

DOI 10.14277/2037-6588/2018/109/24
Submitted: 2017-10-02

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

aún más grave: a final del siglo, ¿es posible todavía confiar en la palabra, sea cual sea su tipología? (p. 225).

Por lo tanto, Tedeschi recomienda algunas propuestas críticas para leer y analizar la poética de Rosenmann-Taub. En primer lugar, la predilección del autor hacia el ámbito de la música, que remite a su precoz vocación como pianista. Poesía y música son las dos formas expresivas que trazan el camino literario del autor, que intenta crear posibilidades originales de la palabra, no en un sentido barroco o simbolista como en otros poetas de la época, sino como 'recuperación del verbo': el poeta considera las palabras como cosas, no como signos, recuerda Sartre (*Qu'est-ce que la littérature?*, 1948). Otro eje crucial que alimenta ese conflicto existencial es la presencia divina, que sin duda se relaciona con la especulación contemporánea sobre la fragilidad y la impotencia de Dios. Hijo de dos inmigrantes polacos judíos, Rosenmann-Taub se enfrenta, de manera visceral y siempre insólita, con la tradición religiosa cristiana y judía, remitiendo otra vez a un aspecto importante de su vida. El poeta relee el discurso bíblico, lo subvierte, pero también lo respeta. El término Dios es terrenal, es una entidad que huye del concepto de las religiones y se presenta en una naturaleza humana: es un «Dios resfriado», «distraído», «viajero», que «madura en el polvo» y «sube a la azotea», invocado y, al mismo tiempo, hecho objeto de burla. En la entrevista con el autor, en la páginas finales del volumen, Martha Canfield entrega al lector algunos de los pensamientos más íntimos del poeta, entre los cuales está la referencia al cristianismo y al judaísmo. La relación entre las dos tradiciones va a formar la que la estudiosa denomina la 'perspectiva filosófica' en la visión de Rosenmann-Taub. La asociación de términos españoles y hebreos se inserta en esta dirección, ya que ambos pertenecen al lenguaje del poeta y, por extensión, al mensaje que comunica: son términos que abren mundos, no significados o referentes culturales específicos, hay que pronunciarlos en la interioridad, dice el poeta.

La presente edición, con textos en su idioma original y su traducción italiana, amplia la recepción de un autor fundamental en la lírica contemporanea. Su producción ya cuenta con numerosos estudios críticos, además de estimular el interés del público por su elogio de la realidad más tangible.

Rassegna iberistica e-ISSN 2037-6588
Vol. 41 – Num. 109 – Giugno 2018 ISSN 0392-4777

Pubblicazioni ricevute

Riviste

Anales de la Literatura Española Contemporánea, 43-1° (2018)
Anuario de Estudios Americanos, CSIC Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla, 74-2° (2017)
Bollettino del C.I.R.V.I., 71-72 (2015)
Il confronto letterario, Università di Pavia, 67-1° (2017), 68-2° (2017)
Cuadernos Hispanoamericanos, AECID-MAEC, 809 (2017), 810 (2017), 811 (2018), 812 (2018), 813 (2018)
Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica, Fundación Universitaria Española, Seminario Menéndez Pidal, 42, 43, 44 CD PDF
Estudios: Filosofía/Historia/Letras, ITAM, 119 (2016), 120 (2017), 121 (2017)
Foreign Affairs Latinoamérica, ITEM, 17-4° (2017)
El Hilo de la Fábula, Universidad Nacional del Litoral, 14 (2016)
Nueva Revista de Filología Hispánica, El Colegio de México, 65-2° (2017)
Revista de Dialectología y Tradiciones Populares. Antropología. Etnografía. Folklore, CSIC, Madrid, 72-2° (2017)
Revista de Estudos Literários, Universidade de Coimbra, 6 (2016)
Revista Iberoamericana, I.I.L.I., University of Pittsburgh, 259-260 (2017), 261 (2017)
Rivista italiana di studi catalani, 6 (2016), 7 (2017)
Spagna contemporanea, Istituto Studi Storici Gaetano Salvemini, 51 (2017)

Libri

Arroyo Hernández, Ignacio (ed.) (2017). *La expresión de la causa en español*. Madrid: Visor Libros, pp. 339
Belloni, Benedetta (2017). *La figura del morisco nella drammaturgia spagnola dei secoli XVI e XVII. Tra storia ed evoluzione letteraria*. Milano: LED, pp. 360
Bognolo, Anna; Del Barrio de la Rosa, Florencio; Ojeda Calvo, María del Valle; Pini, Donatella; Zinato, Andrea (eds.) (2017). *Serenísima Palabra = Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Venecia, 14-18 de julio de 2014). 2 vols. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5. DOI 10.14277/978-88-6969-163-8.

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Canfield, Martha L. (2015). *La provincia inmutable. Estudios sobre la poesía de Ramón* López *Velarde*. México: Instituto Zacateano de Cultura «Ramón López Velarde»; CONACULTA; LA OTRA; Pandora Impresores, pp. 179

Castagna, Vanessa; Horn, Vera (a cura di) (2016). *Simbologie e scritture in transito*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, pp. 216. Diaspore 6. DOI 10.14277/978-88-6969-112-6

Del Barrio de la Rosa, Florencio (ed.) (2017). *Palabras Vocabulario Léxico. La lexicografía aplicada a la didáctica y a la diacronía*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, pp. 321. VenPalabras 1. DOI 10.14277/978-88-6969-169-0

Donat, Mara (2017). *Alejandra Pizarnik. La morada en el lenguaje*. Premessa di Martha L. Canfield. Canterano (Roma): Aracne Editrice, pp. 175

Dünn, Jörg; Ehrlicher, Hanno (eds.) (2017). *Ficciones entre mundos. Nuevas lecturas de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda» de Miguel de Cervantes*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. vi + 306

Gamerro, Carlos (2015). *Facundo o Martín Fierro*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 528

Marfany, Joan Luis (2017). *Nacionalisme espanyol i catalanitat (1798-1859). Cap a una revisió de la Renaixença*. Barcelona: Edicions 62, pp. 960

Néspolo, Jimena (2017). *Círculo polar*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, pp. 76

Pérez de Montalbán, Juan (2017). *Obras. Primer tomo de Comedias. Volumen 1.3*. Editado por Claudia Demattè, Marcella Trombaioli, Roberta Alviti, Teresa Ferrer Valls. Kassel; Edition Reichenberger, pp. x + 470

Rosenmann-Taub, David (2017). *Il Plinto*. A cura di Martha L. Canfield. Prefazione di Valerio Magrelli. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, pp. 245

Scarsella, Alessandro (2016). *Del mondo, fuori. Ricerca del fantastico. Per la storia di un'idea letteraria*. Venezia-Mestre: Amos Edizioni. Poetiche 7

Spiller, Roland (ed.) (2016). *Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares. Relecturas entrecruzadas*. Berlin: ESV Erich Schmidt Verlag, pp. 267

Toffanin, Angela Maria (2015). *Controcanto. Donne latinoamericane tra violenza e riconoscimento*. Milano: Edizioni Guerini, pp. 214

Rivista semestrale
Dipartimento di Studi Linguistici
e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia

